LYCÉENS AU cinéma

2005/2006

EN RÉGION CENTRE



Sommaire

3 INTRODUCTION : Le plan et le temps.

4 **LA PEUR, PETIT CHASSEUR** de Laurent Achard.

5 ENTRETIEN AVEC PHILIPPE GRIVEL : Une captation anxiogène.

6 ANALYSE DE SÉQUENCE : Le jardin troué.
PISTE 1 : Un film primitif.
PISTE 2 : Le hors champ.

8 ANALYSE : La naissance de l'angoisse.
PISTE 3 : Mouvements humains dans un monde immobile.
PISTE 4 : Une pose à la Flandrin.

9 AUTOUR DU FILM : L'animal des affects.

10 TEXTE TRANSVERSAL : Limites de la continuité.

11 **LE DROIT CHEMIN** de Mathias Gokalp

12 PROPOS DU REALISATEUR : Remonter la source.

13 ANALYSE : Au fond du trou.

14 ANALYSE DE SEQUENCE : L'amour à la machine.
PISTE 1 : Plans inversés, l'exemple de Jean Cocteau.
PISTE 2 : Inversions temporelles en littérature.

15 PISTE 3 : L'intime à contre-courant du social.
PISTE 4 : A.I.

16 AUTOUR DU FILM : Couvrir ses arrières.

17 TEXTE TRANSVERSAL : Le délire d'une machine.

18 **L'AMOUR EXISTE** de Maurice Pialat

19 LA GENESE DU FILM : L'amour insiste.

20 ANALYSE DE SEQUENCE : Un simple changement d'angle.
PISTE 1 : Points de vue.
PISTE 2 : Rapports sons / images.

21 PISTE 3 : Un passé mouvant, un présent statique.

22 ANALYSE : Faits et gestes.

23 AUTOUR DU FILM : Travellings.

24 TEXTE TRANSVERSAL : Le second temps.

25 **FRENCH KISS** d'Antonin Peretjatko

26 ENTRETIEN AVEC ANTONIN PERETJATKO : « Faire semblant de ne pas réfléchir ».

27 ANALYSE : Un défi aux clichés.

28 ANALYSE DE SEQUENCE : Voyage dans une carte postale.
PISTE 1 : Vitesses.

29 PISTE 2 : « Images documentaires ».
PISTE 3 : Jean-Luc Godard.

30 AUTOUR DU FILM : Joies et tourments de la régression.

31 TEXTE TRANSVERSAL : Claquements de gags.

32 **OBRAS** de Hendrick Dusollier

33 PROPOS DU REALISATEUR : Barcelone, fragments du réel.

34 ANALYSE DE SEQUENCE : Images-attractions et sensations fortes.
PISTE 1 : Deux natures d'images.

35 PISTE 2 : 3D.
PISTE 3 : Fantômes de la guerre.

36 ANALYSE : Ré-animer la ville.

37 AUTOUR DU FILM : Villes de rêve, villes de cauchemar.

38 TEXTE TRANSVERSAL : Fragmentations et modulations.

39 RÉFÉRENCES

Les rédacteurs

Cyril Béghin (rédacteur en chef, rédacteur du texte transversal et des textes sur *La Peur, petit chasseur* et *L'Amour existe*) : doctorant à l'UFR Cinéma et audiovisuel de l'université de Paris III et rédacteur dans diverses revues (Cahiers du cinéma, Balthazar, Cinergon).

Marcos Uzal (rédacteur pédagogique) : titulaire d'un DEA en Etudes Cinématographiques et audiovisuelles, co-directeur de la collection Côté films pour les éditions Yellow now. Il contribue régulièrement aux revues Trafic et Vertigo et anime de nombreuses séances à destination du jeune public.

Dick Tomasovic (rédacteur des textes sur *Le Droit Chemin* et *Obras*) : docteur en philosophie et lettres, auteur de nombreux articles notamment sur le cinéma d'animation, et de pièces de théâtres. Egalement réalisateur de vidéo-clips.

Hervé Aubron (rédacteur du texte sur *French Kiss*) : journaliste et critique de cinéma, il collabore à diverses publications, parmi lesquelles Libération, le magazine Epok ou la revue Vertigo. Il prépare actuellement, à l'Ecole des hautes études en sciences sociales, une thèse consacrée à la notion de Kitsch au cinéma.

Mode d'emploi

Ce livret est découpé en deux grands niveaux. Le premier correspond au texte principal consacré à chacun des films et rédigé par un critique de cinéma ou un universitaire. Il se partage entre des parties informatives (le synopsis du film, la présentation du réalisateur, un entretien) et d'autres plus strictement analytiques : l'analyse du film, l'analyse de séquence, une étude abordant d'autres œuvres (« Autour du film »).

Le second niveau, signalé par des zones grisées, propose des pistes pédagogiques le plus souvent déduites du texte principal.

Par ailleurs, l'ensemble des films fait l'objet d'une lecture transversale : « Le plan et le temps ». Située au début et à la fin du livret, ainsi qu'à la fin de chacune des parties consacrées aux films, cette lecture peut servir de fil rouge à une étude commune des cinq films.

En dernière page du livret sont données les références des œuvres citées les plus significatives. Sont également indiqués des outils pédagogiques adaptés à l'étude du court métrage en classe.

\+ Ce pictogramme indique un lien direct avec la fiche élève.

N Ce pictogramme indique la présence de compléments sur le site www.apcvl.com

Vous y trouverez notamment le story board et le scénario de *Obras*, le découpage et le scénario du *Droit Chemin*, ainsi que le scénario et la note d'intention de *French Kiss*. Le dossier et la fiche élève y sont également disponibles au format pdf.

LIVRET PÉDAGOGIQUE ENSEIGNANTS - Edition : APCVL, *Pôle régional d'éducation et de formation à l'image* - Directeur de la publication : Serge Caillet - Coordination : Simon Gilardi - Maquette : Dominique Bastien - Conception multimédia : Julien Sénélas.
L'APCVL remercie : sdfv
Publication septembre 2005. © Atelier de Production Centre Val de Loire, 24 rue Renan, 37110 Château-Renault, tél. 02 47 56 08 08, fax 02 47 56 07 77, site : www.apcvl.com.
Lycéens au cinéma en région Centre est coordonné par l'Atelier de Production Centre Val de Loire, réalisé avec le soutien du Centre National de la Cinématographie, de la Région Centre, de la DRAC Centre et du Rectorat de l'Académie Orléans-Tours et le concours des salles de cinéma participant à l'opération. Ce programme est diffusé en collaboration avec l'Agence du court métrage.
Sources iconographiques : dfvdwsfvdwsf.

Les droits de reproduction des illustrations sont réservés pour les auteurs ou ayants droit dont nous n'avons pas trouvé les coordonnées malgré nos recherches et dans les cas éventuels où des mentions n'auraient pas été spécifiées.

INTRODUCTION

Le plan et le temps

« Sera-t-il possible de dire un jour : du cinéma, je ne garde que le souvenir des plans. Du cinéma, rien ne m'a importé que les plans. Le reste, qui existe, existait sans moi, peut continuer sans moi et moi sans lui. Le plan, contrairement à l'image mais comme la musique, ne se reproduit pas, ne se cite pas : sa durée fait partie de lui. Court, c'est encore un plan à condition qu'il puisse venir avant ou après un long. Seul compte l'enchaînement. »

Qu'est-ce qui définit en propre le cinéma ? Dans ces quelques notes amoureuses (extraites de *L'Exercice a été profitable, Monsieur*, P.O.L, 1993), Serge Daney tranche une réponse. Appartient au cinéma ce dont je ne peux faire nulle part ailleurs l'expérience vive et renouvelée, et qui nécessite ma présence de spectateur pour exister : l'expérience du temps tel qu'il est contenu et modelé par les plans et leur montage. Ni la projection (déjà mise en œuvre, très tôt, par les lanternes magiques), ni la simple illusion du mouvement d'une image (déjà inventée par les kinétoscopes au XIXe siècle), mais le plan en tant qu'image inséparable d'une certaine durée qu'il faut éprouver entièrement, pour jouir ensuite des enchaînements de ces durées et de leurs rapports.

Le cinéma a inventé une image doublement cadrée, le « plan ». Délimitée dans l'espace, cette image offre des vues mobiles à la manière d'une fenêtre, d'un tableau ou d'un diagramme évolutifs, dont le contenu et la composition changent suivant les mouvements de ce qui est représenté ou du cadre lui-même. Délimitée dans le temps, elle apparaît et disparaît, le plus souvent une fois, mais rarement seule, suivie et précédée d'autres images dont les enchaînements réglés constituent un « film ». Ce cadrage temporel de l'image cinématographique détermine à la fois un travail sur sa durée interne et sur le souvenir qu'en conserve le spectateur ; d'où la référence de Daney à la musique, qui peut rappeler de célèbres méditations de Saint Augustin sur la manière dont la perception des sons, et par exemple, des paroles, éclaire celle du temps : « Chaque syllabe longue a une durée double de chaque brève. (…) [Mais] Qu'est-ce donc que je mesure ? Où est la brève qui est ma mesure ? Où est la longue que je mesure ? Toutes les deux ont retenti, elles se sont envolées, elles ont passé, elles ne sont plus (…). Ce n'est donc pas elles que je mesure, puisqu'elles ne sont plus, mais quelque chose qui demeure gravé dans ma mémoire. C'est en toi, mon esprit, que je mesure le temps. » (*Les Confessions*, livre 11, chap. 27.) Ne garder « que le souvenir des plans », selon la formule de Daney, c'est conserver le souvenir d'intensités et de rapports temporels, témoigner comme Saint Augustin d'une expérience directe du temps ne pouvant se dire que sur un mode indirect. Que ces intensités et rapports soient liés à un récit, à une action, à un geste, n'est important qu'à proportion de cette inscription précise dans une durée qui « fait partie » d'eux et que le spectateur doit traverser : ça n'est donc pas le mouvement qui détermine fondamentalement le génie cinématographique, mais la relation entre un temps vécu devant des images fluentes, et la trace qui en reste.

La difficulté d'appréhension de l'image cinématographique tient à cette double nature, qu'il est courant d'ignorer pour simplifier la réflexion. On va toujours au cinéma pour « tuer le temps », c'est-à-dire non pas l'éliminer, mais lui faire subir des distorsions inédites : rétrécissements, dilatations, échos, trous noirs. Mais comment concilier l'analyse stricte de la gestion du temps à l'intérieur d'un plan et cette « impression » capitale que le film nous laisse ? Il est souvent plus simple de s'attarder sur le travail temporel du récit ou du montage, en y observant les ellipses, les répétitions, les « flash-back » et « flash-forward » — autant de procédés offrant, comme l'écrivait Gilles Deleuze, une « image indirecte du temps ». Dans la continuité apparente du plan, fut-il en réalité composite, il faut d'abord s'attarder sur d'autres caractéristiques : la vitesse de l'image, le rythme des actions ou apparitions de motifs, leurs correspondances réciproques et avec la durée du plan, le temps laissé à leur perception, l'influence des rythmes et durées de la bande son. L'évocation indispensable de l'impression temporelle peut se soutenir de ces premiers éléments, pour déployer une partie des effets du film. On va voir comment, dans les cinq courts-métrages analysés au fil des pages suivantes, les décisions locales sur la durée des plans sont décisives pour la compréhension générale des films. Mise en scène d'un traumatisme (*La Peur, petit chasseur*), d'une fantaisie temporelle (*Le Droit Chemin*), des liens du souvenir et de l'utopie (*L'Amour existe*, *Obras*), ou du gag comme règle rythmique de la vie (*French Kiss*), c'est toujours à partir du plan que s'ouvre une temporalité englobante, ébranlant aussi le spectateur.

La Peur, petit chasseur



par Cyril Béghin

Une vieille bâtisse, un jardin de boue et de mauvaises herbes, un ciel blanc derrière un rideau d'arbres : dans ce décor de banlieue oubliée, un enfant est là, désœuvré, prostré près d'un chien et de sa niche. Une femme sort avec une bassine pour étendre du linge sur le fil qui traverse le jardin. L'enfant l'aide. Mais un son venant de la maison, râle ou appel d'un homme, la fait vite rentrer. Quelque part très près de la maison, un train passe — dans le fracas assourdissant, on distingue les bruits d'une lutte, cris et coups violents. L'enfant, d'abord sans réaction, retourne se prostrer près de la niche une fois que le train s'est éloigné. La femme ressort, récupère sa bassine, hésite un instant devant l'enfant... et rentre sans un mot, sans un geste. Seul le chien s'approche finalement de lui.

Laurent Achard

Laurent Achard, cinéaste discret, peu bavard sur son travail, construit lentement une œuvre à la cohérence surprenante. Depuis son premier court métrage, *Qu'en savent les morts* (1991) jusqu'à son dernier, *La Peur, petit chasseur* (2004), en passant par deux autres courts (*Dimanche ou les fantômes* en 1994, *Une odeur de géranium* en 1997) et un long, *Plus qu'hier, moins que demain* (1998), c'est un même retour de figures maternelles solitaires, de violences souterraines dans leurs rapports avec les hommes, d'enfants uniques qui s'ennuient et ont peur de quelque chose, de longs dimanches. Une nature grise domine ces scènes d'enfance, pour les ouvrir à une sorte de métaphysique ordinaire : vastes ciels, rivières et forêts finissent par engloutir les douleurs, à la manière du cimetière de *Qu'en savent les morts*. Chez Achard, tous les jardins semblent troués de tombes, attendant qu'on y dépose des souffrances intimes que les films ressuscitent.

Fiche technique

Production Daiei Motion Picture, Les Films Hatari
Scénario Laurent Achard
Image Laurent Desmet
Son Philippe Grivel
Montage Martial Salomon
Interprétation Mireille Roussel, Martin Buisson

France, 2004, 9 minutes, 35 mm, 1/1,66, couleurs

ENTRETIEN AVEC PHILIPPE GRIVEL

Une captation anxiogène





Deux décors non retenus.

Philippe Grivel a travaillé à la production de *La Peur, petit chasseur* au sein des Films Hatari, et en a réalisé la bande sonore. Il témoigne ici de quelques moments importants de la fabrication du film.

LA RECHERCHE DU DÉTAIL

Le choix du décor a pris beaucoup de temps. Rien n'a été construit : la maison, l'appentis, le puits, tout était là. Le bidon bleu était la vraie niche du chien, qui était le vrai chien de la maison… Pour Laurent, le décor est une sorte de déclencheur essentiel, une plate-forme à partir de laquelle il peut déployer son idée visuelle du film. C'est un paradoxe important : s'il recherche une très grande précision dans l'image, contrôle chaque détail du cadre au millimètre près, il refuse toutefois de construire. Il a le goût du plan fixe, un peu pictural, mais veut aussi faire une « captation », un enregistrement brut de quelque chose qui se passe réellement. Il essaye de produire un événement, une rupture. Il est là, au bord du chemin, attendant que l'événement, la violence, le « meurtre » arrive. Il cherche une sorte de captation anxiogène.

Le tournage a duré deux jours, pour dix-sept prises, une toute les heures à peu près. Entre chaque prise, il y avait un gros travail de gestion des détails de l'interprétation et du décor. La manière dont la chaîne était enroulée au départ, par exemple, était un point important. Non que Laurent eût une « image » précise de ce que devait être le film, mais parce qu'il devait s'approcher d'une signification. Il tâtonnait donc à la recherche du meilleur rythme, de la meilleure composition, à l'intérieur d'une trame qui ne variait pas — celle de ses quelque vingt lignes de scénario.

VERS UN FILM HYBRIDE

Sur le tournage, on a travaillé avec un dispositif d'enregistrement correspondant à l'idée que Laurent se faisait alors du projet : une captation frontale, en termes plastiques mais aussi dans le sens d'un grand « naturalisme ». On avait prévu une restitution très théâtrale, avec plusieurs valeurs de plans sonores et des détails accentués. Il y avait presque autant d'éléments de prise que de sources ponctuelles à souligner : l'enfant, le chien, la femme, la maison. Il s'agissait ensuite, en post-production, de retravailler cette « photographie sonore » pour en tirer une narration réaliste, avec quelques inflexions pour articuler l'ensemble.

Il existait en plus une scène off importante, l'affrontement de l'homme et de la femme, lui aussi construit comme un moment de captation : un acteur à l'intérieur de la maison simulait une lutte avec l'actrice, au moment où elle rentrait. On enregistrait simultanément, et cela nous donnait les éléments pour retravailler en post-production.

Au montage, après avoir mis une bonne quinzaine de jours pour choisir la prise, Laurent a commencé à restructurer le off. Il s'est rendu compte que son souci de captation naturaliste ne l'amenait pas vers le sens recherché, et on a commencé à détruire chaque élément de l'enregistrement pour ne garder, seconde par seconde, que ceux qui importaient vraiment au-delà de la photographie sonore. Le son, et donc le film, sont au final entièrement hybrides. Laurent a enlevé des éléments, en a rajouté d'univers complètement différents, en a gardé certains — des moments très précis dont il a eu besoin pour construire l'abstraction de l'ensemble, les absences, les silences.

On a donc fait du bruitage au sens habituel, hyperréaliste. Il s'agissait de marquer les déplacements des personnages et du chien avec le bon poids, la bonne couleur. On a refait presque tous les pas, ce qui est classique dans le cinéma « classique », mais très inattendu pour un film comme celui-là. Les pas du chien étaient très importants, il voulait absolument que l'animal soit parfois comme suspendu dans le vide. Et pour qu'il soit fantomatique à certains moments, il fallait qu'il soit bien concret à d'autres, etc. Le son des marches en carrelage, le rythme des deux pas que la femme devait y faire, par exemple, étaient aussi fondamentaux.

LE TRAIN FANTÔME

Il n'y a jamais eu de train à côté de cette maison. L'idée en était d'abord très hypothétique, ça aurait pu être un avion… En post-production, Laurent a compris qu'il en avait absolument besoin, pour de nombreuses raisons. Le train densifie l'affrontement. Il donne la connotation d'un ancien lieu de travail, il s'agit peut-être de la maison d'un garde-barrière. Il donne l'impression d'un éloignement, cette maison est dans un lieu reculé. Tous les sons lointains, rajoutés, en renvoient une image désolante. Il lui fallait donc aussi construire une « ambiance de décor » qui soit comme une sorte de brouillard lunaire, un désert.

Le bruit du train n'a pas été enregistré par l'équipe de tournage. On en a écouté de tous les genres, avec toutes les résonances, jusqu'à ce que je comprenne que l'objet important peu — il n'existait pas. C'était la qualité de ce magma de matière qu'il fallait cerner : de l'air, de l'eau, du feu ? C'était du métal. Il voulait le son d'une épée arrivant de très loin, de l'origine des temps, avec un feulement terrifiant — une sorte de tempête de métal déferlant sur la maison et repartant après avoir commis « le crime », la violence.

On a alors inventé ce train à partir d'un son de TGV et de sons synthétiques de métal frotté, plus quelques sirènes et rythmes d'autorails pour redonner un peu de réalisme à l'ensemble. C'est un exemple typique de réussite d'une méthode expérimentale. L'idée de Laurent était trop imprécise au départ, mais on l'a pleinement découverte par approximations et hybridations successives. Tout le film s'est fait ainsi.

ANALYSE DE SÉQUENCE

Le jardin troué

La séquence se confond ici avec le film entier, plan fixe continu de 7 minutes présentant un récit minimal qui, s'il peut se diviser en plusieurs moments, déploie une même tension dramatique et s'offre comme une unité, bouclée sur elle-même par la reprise finale de la composition du début. Le film ne permet donc pas d'observer des enchaînements de plans, des logiques de raccord, mais incite à porter une grande attention aux variations de composition, aux différents hors-champs et aux allures des personnages. L'enfant, le chien, la femme opèrent des parcours simples et précis, réalisent à l'intérieur de ce jardin une sorte de chemin de croix cyclique dont il s'agit de déterminer les stations.

Un long moment de prostration de l'enfant et d'immobilité du chien permet, au départ, de détailler les éléments de la composition (**1**), constituée de strates disposées dans la profondeur et débordant toutes du cadre, vers les hors-champs. Un maigre rideau d'arbres couvre le fond et à travers son lacis de branches, laisse passer un jour blanc ; une moitié de maison est continuée par un appentis grisâtre reprenant vaguement la ligne du toit en une sorte de diagonale qui va s'écraser vers la gauche. Devant, un fourré malpropre et une légère pente du terrain font écho à cette diagonale. On aperçoit un puit derrière le fourré. Plus en avant, un bidon bleu couché ouvre un trou circulaire vers la droite et une zone boueuse du jardin occupant la largeur du cadre. Trois piquets pour un fil à linge fuient en légère perspective vers la droite, suivant une diagonale inverse de la précédente. L'avant-plan est vide, les objets, décors et personnages restent à grande distance de la caméra. Le centre de la composition est occupé par une zone vide qui concentre les influences de plusieurs éléments, triangulation entre la porte de la maison, l'ouverture de l'appentis et le trou invisible du puits. Où l'enfant va-t-il tomber ?

Mais c'est le chien qui attire d'abord l'attention par sa position presque centrale, alors que l'enfant est décalé vers la gauche, adossé à la niche, comme dans une inversion des attributions normales (cf. Autour du film). Un bruit de porte venant du fond, l'enfant se lève et va prendre une nouvelle posture, à l'autre bout du cadre (**2**), en disant ses seules paroles : « *Maman ?!* » Le son et le regard dirigé vers la maison ajoutent un hors-champ capital à ceux déjà induits par les débordements du décor : la bâtisse est creuse, résonne de quelque chose contenu derrière sa porte et ses fenêtres aveugles (des volets clos en bas, un reflet blanc en haut). L'attente de l'enfant est dirigée vers elle comme vers un personnage, une carcasse muette. Son anorak trop grand tombant des épaules reprend l'avachissement de la ligne du toit, et l'échine courbée du chien donne aussi une version de cette étrange torsion généralisée : quelque chose ici alourdit tout, ralentit et fait ployer douloureusement les corps.

Sans réponse, l'enfant va s'asseoir au bord du puits, et le chien au bord de sa niche (**3**), pour affirmer de nouveau l'étroite correspondance entre eux, ainsi qu'entre la trouée verticale invisible du puits et le cylindre couché du bidon : le décor est percé dans toutes les directions d'ouvertures incertaines par où on peut disparaître. La fenêtre et la porte, par exemple (**4**), comme l'entrée noire de l'appentis de ciment, où l'enfant entre et s'efface quelques instants (**5**). Que cette miniature de maison à côté de la maison soit le seul lieu dans lequel il pénètre confirme une autre correspondance symbolique importante : la maison-père, l'appentis-fils, deux ruines immobiles placées l'une à côté de l'autre, sans communication.

Une femme sort avec une bassine de linge. Événement domestique : l'enfant revient, le chien se relève, mais c'est pour adopter très vite des positions fixes un peu à l'écart, le chien retenu par sa chaîne et l'enfant comme figé dans l'image par un poteau derrière lequel il s'est exactement placé (**6**). Puis (**7**), ils recommencent tous deux la correspondance du puits et de la niche, comme en (**3**), avant que l'enfant prenne la bassine pour aider la mère, sans un mot (**8**). Mais elle rentre vite lorsqu'un râle s'échappe de la maison et l'enfant reste sur place, saisi (**9**). On entend un train approcher hors-champ tandis que montent les bruits d'une dispute ; plus le bruit du train augmente, plus on s'attend à le voir filer derrière les arbres, mais on ne l'apercevra pas plus que la lutte. La disproportion entre le fracas énorme, la double invisibilité de la machine et du couple, et la parfaite immobilité de l'enfant, opère le renversement évoqué dans la partie « Analyse » (p. 8). Le hors-champ affirme son influence tétanisante sur le champ, la fixité du point de vue et du cadre, les multiples arrêts, la lourdeur des postures sont les effets de ce que l'on ne voit pas et dont l'enfant est le seul interprète possible, le seul à pouvoir pleinement imaginer ce qui arrive, derrière. Entre l'animal, les herbes sauvages et les bâtisses, il est dehors mais prisonnier d'un événement ou d'un être dont tout porte les traces délétères, dehors mais cloîtré par ses affects qui font de multiples trous inquiétants dans le décor. Aucune sortie : il revient s'adosser à la niche, le chien s'approche (**10**) tandis que la mère ressort, finit d'accrocher le linge et hésite un instant devant lui (**11**) avant de rentrer à nouveau. Cette ultime fixité, la distance maintenue entre la femme et l'enfant, parachève le désespoir. La douleur ne sera jamais résolue (**12**).

PISTE 1 +

Un film primitif. Par la simplicité de son dispositif, *La Peur, petit chasseur* rappelle les films réalisés par les frères Lumière et leurs opérateurs entre 1895 et 1905. Ils ont en commun la fixité du cadre (due chez les Lumière à la lourdeur des appareils) et le souci de circonscrire une action dans une durée limitée (la durée d'une bobine Lumière était de 50 secondes environ), en tenant compte des bords du cadre et de la profondeur de champ. L'analyse du film *Attelage d'un camion* proposée dans *Le cinéma une histoire de plans*, d'Alain Bergala, est une très bonne introduction au rigoureux travail des opérateurs Lumière. On pourra également voir *Louis Lumière* d'Eric Rohmer (bonus du DVD du *Signe du lion*), qui présente un bon échantillon de films Lumière commentés par Jean Renoir et Henri Langlois. Parce qu'elle est totalement mise en scène, une saynète comique comme *Le faux cul-de-jatte* (1896) peut être particulièrement intéressante à analyser. On en soulignera l'utilisation de l'espace et la précision du timing. De plus, on y voit également un chien dont l'implication dans le récit change en cours de film (on croit d'abord qu'il est là par hasard, puis il prend part à l'action).

PISTE 2 +

Le hors champ. *La Peur, petit chasseur* permet de se pencher sur une notion importante au cinéma : le hors-champ, c'est-à-dire ce qui n'est pas visible dans le cadre mais peut être suggéré par les sons, les ombres, ou la direction du regard des acteurs. Ici, c'est la violence qui est maintenue hors-champ pour n'être prise en charge que par la bande-son. Les sons ajoutent du mouvement et de la profondeur à l'image, c'est même autour d'eux que se noue le drame, soit parce qu'ils en sont la seule manifestation (la dispute), soit parce qu'ils en accompagnent la violence (le bruit du train). Cette utilisation du hors-champ nous permet de partager la solitude et l'angoisse de l'enfant, lui-même exclu de la maison et condamné à écouter sans voir. C'est aussi un moyen d'éviter une représentation trop frontale de la violence, en laissant le spectateur libre de la créer en partie en y projetant ses propres expériences. On pourra également s'interroger sur l'utilisation des bords du cadre. Sont-ils plutôt ouverts ou fermés ? Le fait qu'aucun élément visible ne sort du champ, et que ce qui le traverse reste lointain et invisible (le train), donne le sentiment que le cadre isole l'enfant du monde situé hors champ.

PISTE 3

Mouvements humains dans un monde immobile. L'une des façons de décomposer le plan unique constituant *La Peur, petit chasseur* est d'attirer l'attention sur les différents éléments qui y cœxistent : humains, animaux, végétaux, pierres, objets. Une famille s'y déchire au milieu d'une nature indifférente, les cris et les appels se heurtent au silence des arbres, des murs et des choses. La place de la caméra et l'absence de montage semblent maintenir tous ces éléments à une distance qui n'en privilégie aucun. Les humains et l'animal sont tout de même au centre du plan et la fixité du cadre met leurs mouvements en relief dans cet espace figé. Au-delà du sens que l'on peut lui donner, on remarquera que ce film revient ainsi aux premiers enjeux du cinéma : enregistrer les mouvements des hommes et des bêtes, pour voir comment ils se déplacent (la mécanique des corps) et observer comment ils agissent (le mystère des affects). On constatera finalement que l'enfant est réduit au silence et à l'immobilité des choses, comme si la négation de son appel affectait aussi ses gestes, ainsi que le mouvement du film qui s'achève sur une image presque fixe.

PISTE 4

Une pose à la Flandrin. La pose de l'enfant en début et fin de plan rappelle celle de l'adolescent du fameux tableau d'Hyppolite Flandrin, *Etude d'homme nu* (vers 1836), ci-dessous. Dans le tableau, ce repliement du corps sur soi traduit la solitude et l'isolement du jeune homme, accentués par sa nudité et le vide que l'on devine sous ses pieds. Cette œuvre a inspiré beaucoup de peintres et de photographes, il en existe de nombreuses variations, jusqu'à une récente affiche pour une association de lutte contre la violence scolaire. Dans *La Peur, petit chasseur*, Laurent Achard inscrit la pose du jeune homme de Flandrin dans un récit, un décor et un mouvement. Cette posture montre bien comment l'enfant se replie dans sa tristesse et sa solitude en cherchant à s'exclure d'un monde dont il subit la violence (on notera que le repliement final s'accompagne même d'un geste de rejet du chien). C'est comme s'il désirait se fondre dans le décor ou devenir invisible, ce qui ajoute de la distance avec les spectateurs et renforce leur sentiment d'impuissance. Ces poses sont comme les parenthèses entre lesquelles l'action se déploie, en vain puisque tout reprend sa place initiale.

Théophile Gautier à propos du tableau de Flandrin : « *Triste, douloureux rêveur qui ne veut se laisser distraire par rien, chevrier ayant perdu son troupeau ou naufragé seul sur une île déserte ; que fait donc, que veut exprimer ce jeune homme ? C'est ce que nous n'avons pu deviner. Mais le sujet importe si peu en Art ! Une pose nouvelle, une belle ligne conduite d'un bout du corps à l'autre, une flexion du torse, un arrangement de main, un tour de tête suffisent et sont, en peinture, les véritables idées. Quant aux mains qui plongent dans le vide et attirent le regard, elles sont comme deux sœurs dont l'une, plus vigoureuse, protège l'autre, abandonnée, douce, lumineuse...* »



ANALYSE

La naissance de l'angoisse

« *Ils supportent et ils résistent* » : c'est ainsi qu'une vieille femme évoque le courage des enfants malheureux en général, et de deux orphelins poursuivis par un meurtrier, en particulier, dans l'avant-dernier plan de *La Nuit du chasseur* de Charles Laughton (1955). Mais dans cet autre malheur d'enfance décrit par le court métrage de Laurent Achard, qui est chasseur ? Est-ce la peur, tétanisant l'enfant à travers les cris et les violences d'un homme qu'on ne voit pas, ogre ou père ? Et on se souvient que chez Laughton le personnage de Robert Mitchum, faux père et vrai meurtrier enfermé dans la maison, pousse aussi un râle terrible paraissant émaner des murs. Ou s'agit-il de l'enfant, qui se voudrait vaillant devant la peur, comme dans la célèbre comptine « Le petit chasseur » ? « *Il était un petit homme / à cheval sur un bâton / Il s'en allait à la chasse / à la chasse aux hannetons / Quand il fut sur la montagne / Il partit un coup d'canon / Il en eut si peur tout d'même / Qu'il tomba sur ses talons.* »

Il semble en fait que les rôles s'échangent constamment autour de la virgule du titre, à la fois désignation (« *La peur est un petit chasseur* ») et interpellation (« *La peur, petit chasseur !* »). Selon une règle psychologique impitoyable, l'enfant « chassé » se doit aussi d'être chasseur, à l'affût de sa peur et l'affrontant sans autre action qu'une pure persévérance, dans un courage qui s'apparente au martyr. « *Il supporte et il résiste* » : passée au singulier et prise au pied de la lettre chez Achard, la formule édifiante de la vieille dame désigne de terribles effets de mise en scène. L'enfant seul, dehors, attaché à son maigre espace comme le chien à sa chaîne, à l'écoute inquiète d'une maison lépreuse d'où peut sortir le bien comme le mal, est soumis corps et âme à un événement dont il est pourtant éloigné et ne voit rien. Ce qu'il endure ne nous est donné qu'à travers des "insistances" formelles : fixité totale du cadre, continuité temporelle, lent va-et-vient du chien, montée implacable du bruit du train, moments d'immobilité de l'enfant et bouclage final de la séquence, l'enfant reprenant sa position de départ. Le principe premier du film est donc de substituer un effet spatial et temporel à une visibilité : plutôt que de montrer ce qui effraie, faire ressentir l'effet de la peur sur la perception générale de l'espace (réduit mais comme « troué » par de multiples hors-champs) et du temps (continu et cyclique, traversé par des chocs sans résolutions).

On peut en distinguer trois conséquences. La



La Nuit du chasseur (1955)


Gravure de Gustave Doré pour *Le Petit Poucet* (1861).

fixité du cadre et la continuité temporelle, d'abord, renvoient à des formes minimales, voire « archaïques », du cinéma. La simplicité des procédés, leur pureté technique par rapport à la sophistication de mouvement ou de montage de la plupart des productions actuelles, donnent au film une valeur de manifeste : il s'agit ici d'affirmer la puissance de la mise en scène comme choix précis d'un axe de prise de vue par rapport à l'organisation de positions, circulations, apparitions et disparitions. On retrouve un art proche des débuts du cinéma (voir Piste 1) et de ce que l'on appelle les "tableaux" : l'espace, filmé frontalement, très composé, réserve des trous, des échappées, par où les personnages passent et repassent ; le plan, unique, sans coupe ni insert, dure le temps nécessaire à l'ensemble de l'action.

Le film d'Achard ajoute néanmoins à cette esthétique archaïque les acquis modernes. Tournage en extérieur, profondeur de champs, couleurs et sons défont les allures théâtrales et artificielles du "tableau" primitif, la qualité de la photographie comme celle des bruits concourent à une grande impression de réalité et la continuité temporelle, plus que soumise à la durée d'une action, est perçue comme un facteur de ce réalisme — on est ainsi d'emblée plus proche de Pialat que de Méliès. La belle idée du film est de condenser l'opposition entre réalisme et esthétique du tableau dans un troisième terme : l'invisibilité de l'homme, la monstruosité des bruits qu'il produit, la solitude et la misère de l'enfant ou la présence de l'animal-frère et de la végétation désordonnée, font référence à des situations de contes mais sans jamais céder au merveilleux. La maison de l'ogre, l'orphelin errant, le Petit Poucet, semblent ainsi convoqués dans leurs expressions les plus brutes, les plus proches de l'expérience réelle, comme si les Frères Grimm avaient été récrits par Zola.

Le son du train emblématise ce travail. Bruit concret, connu de tous, c'est par son volume, la façon dont, comme l'homme, son origine est présente à l'oreille mais absente à l'œil, et dont il vient à la fois masquer les bruits de lutte et s'y substituer — pour même, paradoxalement, les amplifier — qu'il réussit à concentrer toute la peur. Entre théâtralité et spatialité réaliste, ambiance de conte et évocation comportementaliste, le film saisit ainsi le moment exact, pour l'enfant comme pour le spectateur, où les affects oscillent d'un bord à l'autre du réel et de l'imaginaire. Son ultime objet invisible n'est alors ni l'homme, ni le train, mais le point de vue fixe qui assigne l'enfant sur sa scène d'effroi et lui grave en mémoire ce traumatisme à la manière d'un tableau vivant. Qui voit cette scène ? Sans doute l'enfant lui-même, construisant son image pour les angoisses futures — les trains, toujours, emporteront des cris. Aussi éloigné de lui dans l'espace, nous sommes en réalité à son plus profond, là où ce sont les souvenirs qui résistent.

AUTOUR DU FILM

L'animal des affects



White Dog (1982)



Stalker (1979)

À tout chasseur, il faut un chien. Dans le film de Laurent Achard, le vieux berger allemand attaché à sa chaîne, queue basse et démarche lente, ne ressemble pourtant pas aux clichés de l'animal de chasse. Il n'entraîne aucune action, aucun changement de situation ; il est simplement fidèle à l'enfant, dans toute l'ampleur de l'idée de fidélité. Malgré sa masse impressionnante, l'animal n'est pas ici l'incarnation d'une puissance physique comme capacité d'accomplissement de tâches — aller plus vite, plus loin — mais capacité d'imprégnation et d'expression de ce qui affecte son milieu et son jeune maître. Lorsque les proies du chasseur sont des sentiments ou, plus précisément, des états affectifs, son chien ne ramène pas des corps, sinon le sien : voilà une résignation dans sa marche, une stupéfaction dans son arrêt, une tristesse dans sa gueule. Voilà des affects sauvages, capturés dans la simplicité obtuse des allures et des positions.

Au centre du cadre, au cœur de l'espace du drame, le chien reçoit et absorbe sans bruit tout ce qui arrive et offre ainsi une version ultime, mais aussi nonchalante, des immobilités de l'enfant. C'est que, fidèle aux affects, il n'en est pas le simple miroir : toute la mise en scène s'alimente des différences du chien à l'enfant comme de légers effets de retard ou de manque dans le jeu des redoublements. Alors qu'on le croyait au diapason de la tristesse, l'animal soudain se gratte, ou va se coucher… Sa nonchalance est sa capacité d'oubli. Le chien se tient strictement dans le moment de l'événement, il accompagne les mouvements de son maître sans les prolonger, indiquant un autre temps psychologique possible. Leur différence réside dans ces disparitions des signes affectifs, qui viennent souligner combien l'enfant est, lui, tétanisé à jamais. Si le chien est le compagnon compassionnel de l'enfant, ce dernier ne sera jamais aussi libre que le chien par rapport à la dictature des affects. Le film laisse alors doucement comprendre que la douleur inconsciente de ne pas être un « animal des affects » saisit aussi l'enfant, et constitue peut-être l'essence de sa peur : il ne sera plus jamais susceptible d'oubli, et le film, objet de mémoire, en est la première preuve.

Peu d'œuvre de cinéma ont fait un usage aussi central et constant d'une figure animale en général, et d'un chien en particulier. Il est surtout rare qu'elle soit utilisée avec un tel respect de son altérité et des risques d'imprévus ou d'« improvisation » entraînés par le plan long : raréfaction des actions, absence de gros plans qui viendraient grossièrement établir une équivalence entre expressions humaines et expressions animales. On peut évoquer quelques exemples, du plus actif au moins actif.

L'une des plus beaux, *Dressé pour tuer*, de Samuel Fuller (*White Dog*, 1982), montre un chien victime de la déraison humaine : conditionné par des Blancs racistes pour assassiner des Noirs, le chien devient fou malgré les efforts d'un dresseur Noir pour le défaire de sa haine, et il faut l'abattre. On est, pour deux raisons au moins, à l'exact opposé de l'utilisation de l'animal dans *La Peur*… : le chien de *White Dog* est totalement chasseur et ainsi prétexte à de multiples scènes d'action, d'une part, et s'il n'existe aussi que comme vecteur d'états affectifs pris dans leur plus grande brutalité, c'est d'autre part hors de toute possibilité d'oubli. Le passage de l'homme en lui a bouleversé sa nature profonde, il n'est plus un animal des affects mais l'animal d'un seul affect — un monstre enragé.

Dans *L'argent*, de Robert Bresson (1983), un berger allemand est utilisé comme lien entre les lieux successifs d'une action (un homme assassine une vieille dame à coups de hache, chez elle, pour lui voler son argent). Le chien n'intervient pas, il se fait le témoin affectif du drame. Sa longue silhouette apeurée qui file de pièce en pièce, parcourant la maison en rasant les murs et en poussant quelques gémissements, condense de manière sèche et terrible un effroi que la victime n'a pas exprimé. On n'a pas vu le visage de la vieille dame au moment du meurtre, ce sont les raccords sur les évolutions rapides de l'animal qui tout à la fois s'y substituent et en offrent une extension : cette mort violente et absurde terrifie tout l'espace, se répand comme une traînée glaçante dans l'ensemble de la maison, le chien devenant alors un véritable passeur de peur. Dans *Au hasard Balthazar* (1966), Robert Bresson donne le rôle principal à un âne qui, changeant de propriétaires, assiste à diverses passions humaines et s'en fait l'ultime victime expiatoire. Il ne s'agit plus alors de répandre un affect dans des lieux, plutôt de passer à travers les affects comme dans un espace, le seul où l'animal se déplace vraiment.

Un grand chien noir, enfin, apparaît mystérieusement au cœur de la Zone de *Stalker* (Andreï Tarkovski, 1979). Dans ce lieu déserté où des hommes, accompagnés par le laconique Stalker, viennent encore chercher les solutions à leurs vies, un animal aux allures inquiètes arrivent pour les accompagner un moment. Il ne rassure ni n'effraie. Il n'est le chien du stalker (chasseur, en anglais) que parce qu'il partage avec lui une manière d'exprimer une inquiétude sans objet visible — oreilles dressées, sans autre proie que la peur.

TEXTE TRANSVERSAL

Limites de la continuité

Le premier rapport historique entre les durées du plan, de l'action représentée et du film, est une stricte correspondance. Dans le cinéma dit « primitif », avant l'invention du montage, les films sont des « vues » ou des « tableaux » composés d'un plan unique d'environ une minute montrant généralement une action localisée et complète, ou que la césure du plan force à considérer comme complète — on y reviendra plus bas. Vues et tableaux constituent des premières formes de ce que l'on appellera plus tard le « plan séquence », représentation d'une continuité d'actions à travers la continuité apparente d'un plan.

Il faut préciser « apparente » pour au moins quatre raisons, fondant la difficulté d'appréhension du plan séquence mais aussi sa belle complexité signifiante. Au-delà du cinéma primitif, lorsque la durée des films a augmenté, la coïncidence du film et du plan est devenu une gageure esthétique ; deux exemples canoniques en illustrent les limites. Certains films d'Andy Warhol, comme *Empire* (1964) ou *Eat* (1963), sont des plans fixes dont la durée varie de 8 heures (pour le premier, montrant l'Empire State Building en plan fixe et « temps réel ») à 45 minutes (pour le deuxième, montrant de la même manière un déjeuner complet du poète John Giorno). Le célèbre film d'Alfred Hitchcock *La Corde* (*The Rope*, 1948), déroule un récit policier dans le huis-clos d'un appartement, là aussi sans montage mais avec beaucoup de mouvements de caméra. Dans les deux cas la continuité est feinte : techniquement chez Warhol, mais de manière réduite, parce que la quantité de pellicule maximum contenue par une bobine force à des raccords toutes les 11 minutes. Techniquement et narrativement chez Hitchcock, et de manière forte, parce qu'en plus de la contrainte liée à la durée de la bobine, forçant à des trucages pour masquer le moment du raccord, l'histoire n'est pas racontée en « temps réel » mais soumise à de discrètes ellipses.

On peut mieux comprendre à partir de ces exemples l'idée d'un caractère « apparent » de la continuité du plan séquence. Elle a souvent été commentée dans des textes de théoriciens ou de cinéaste, qui constituent autant d'indispensables introductions aux problématiques du temps cinématographique — raison pour laquelle nous allons en citer quelques-uns.

1/ Le spectateur peut être effectivement « trompé » techniquement, son impression de continuité ne garantit pas une vérité de cette continuité dans la fabrication de l'image. Tout comme s'oppose à ce titre les films de Warhol et celui d'Hitchcock, on peut très clairement confronter ici *La Peur, petit chasseur*, fondé essentiellement sur un respect technique du temps des actions mises en scène, à Obras de Hendrick Dusollier (cf. p. 32-38), plan séquence composite dont la continuité visuelle est le résultat d'un artifice numérique.

2/ Néanmoins, ces distinctions techniques souvent importantes pour définir une méthode et une morale de mise en scène, ne déterminent pas l'impression fondamentale produite par le plan, potentiellement proche du montage. Il a souvent été remarqué que par un effet de cadrage ou de rythme interne, un plan séquence peut donner le sentiment d'être divisé ou de contenir l'équivalent d'un « effet » de montage (on consultera notamment le livre d'André Bazin, Orson Welles, éd. Cahiers du Cinéma). Dans *La Peur*, le moment où l'enfant disparaît dans l'appentis près de la maison pourrait par exemple être décrit comme une ellipse temporelle indéterminée à l'intérieur du plan fixe continu.

3/ Le plan séquence, par sa durée exceptionnelle, déplace les attentions, mobilise différemment les intensités d'action ou de présence à l'intérieur du cadre. Il laisse alors moins la simple impression d'une continuité linéaire, ou à l'inverse d'un « montage dans le plan », que celle d'une modulation rythmique, où le son joue aussi un grand rôle. On voit bien comment cette modulation est l'objet même de *La Peur*, à travers le lent ballet des personnages et le passage impressionnant du train sur la bande son. Le cinéaste Andrei Tarkovski écrivait que le plan séquence était l'outil fondamental pour « sculpter le temps », le transformer en matière sensible et plastique : « Le rythme du film n'est pas déterminé par la longueur des morceaux montés, mais par l'intensité du temps qui s'écoule en eux » (*Le temps scellé*, Cahiers du Cinéma, 1989, p.111).

4/ On peut enfin considérer, avec Pier Paolo Pasolini, que le plan séquence désigne une sorte d'état absolu du cinéma : une image potentiellement infinie (sans limites temporelles, égale à la vie) et asignifiante (un œil neutre). La seule opération faisant du cinéma un art est alors le montage, qui effectue sur ce matériau « la même opération que la mort accomplit sur la vie » — lui donner une signification (cf. « Considérations sur le plan séquence », in L'Expérience *hérétique*, Payot, 1976, p.208-212). Laurent Achard passe quinze jours en salle de montage pour le plan séquence de *La Peur*, parce qu'il faut choisir le plan, et l'entourer de noirs. Ces opérations de montage très simples sont aussi les plus décisives : elles créent un début et une fin, une naissance et une mort de l'image. Elles ajoutent à l'apparence de la continuité celle de la complétude, et donnent au plan son autonomie triomphante.

Le Droit Chemin



par **Dick Tomasovic**

Mathias Gokalp

Né en 1973, Mathias Gokalp, après une maîtrise de Lettres Modernes à Paris dont le sujet de mémoire abordait déjà des questions d'écriture cinématographique, se dirige vers une carrière de cinéaste en suivant l'enseignement de l'Insas à Bruxelles. Il travaille comme premier assistant sur divers courts et moyens métrages ainsi qu'en télévision, au journal télévisé de la Radio-télévision belge francophone (RTBF). Il réalise ensuite plus de 200 émissions de *L'Université de tous les savoirs*. Parallèlement, il signe une demi-douzaine de courts métrages, dont certains relèvent du documentaire ou du cinéma d'animation. Ses derniers films de fiction sont *Mi-temps* (2001), *Le Tarif de Dieu* (2002) et *Le Droit Chemin* (2004).

Un jeune homme raconte son histoire. À sa sortie de prison, il pense ne pas pouvoir changer. Il retrouve sa copine toxicomane, recommence à dealer et renonce à la vie de citoyen modèle. Pourtant, il se rapproche de ses parents et trouve un travail à l'usine, dans lequel il s'épanouit. Il arrête la dope, reprend des études et découvre une nouvelle confiance en lui. C'est à ce moment qu'il apprend que ses parents ne sont pas ses véritables parents. Il rencontre sa vraie mère et s'en rapproche très rapidement, au point de bientôt ne plus la quitter.

Cependant, les images que déroule le film laissent apparaître un décalage de plus en plus important entre la bande son et la bande image. Éric semble confondre le début et la fin de son histoire...

Fiche technique

Production Karé Productions
Producteur Antoine Rein
Scénario Mathias Gokalp
Image Christophe Solesne
Son Frédéric Bures, Gildas Mercier
Montage Ariane Mellet
Musique Flemming Nordkrog
Interprétation Adrienne Pauly, Dimitri Storoge, Catherine Klein.

France, 2004, 13 minutes, 35 mm, 1/1,66
Noir et blanc

PROPOS DU REALISATEUR

Remonter la source

L’ORIGINE DU PROJET

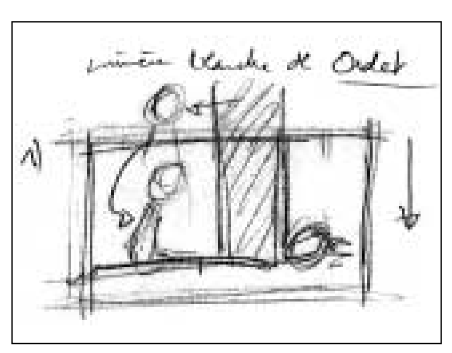
L’idée remonte à la lecture d’une nouvelle d’Alejo Carpentier où il décrit la grandeur et la décadence d’une maison de nobles cubains, en marche arrière. Il le faisait sans essayer de tromper le lecteur — on voyait donc dans le texte les bougies grandir, le père très malade aller de mieux en mieux, etc. Il n’y avait aucune ambiguïté. Je trouvais le procédé intéressant car il permettait de révéler un trouble chez le personnage, une manière de se mentir à soi-même. Et puis, il y a un film que j’aime beaucoup, *Les photos d’Alix*, de Jean Eustache. On y voit Alix Roubaud commenter quelques-unes de ses photos ; la caméra cadre les clichés, mais ses commentaires en off ne correspondent pas aux images. On met un certain temps avant de s’en rendre compte ; notre esprit glisse sans cesse sur ce problème, et nous force à inventer notre propre film. Cela faisait un certain temps que je cherchais une idée pour employer un décalage entre la bande son et l’image qui soit producteur de sens. Enfin, l’envie du film vient aussi d’un sentiment très fort, qu’on peut tous connaître à un moment de notre vie : l’envie de revenir en arrière, de littéralement faire marche arrière sur certains événements. Malheureusement, cette manière de revenir en arrière est de la régression et quelque part, une force assez morbide.

RECULER, RÉGRESSER

Dans le cas du personnage du *Droit Chemin*, deux raisons peuvent expliquer ce mode de pensée : la drogue, et la perte, le deuil. Pouvoir revenir en arrière, c’est avant tout la possibilité de faire revivre les morts, ceux qui sont partis. Mais cette aspiration que nous avons tous est effectivement régressive. Ne pas vouloir faire son deuil est paradoxalement agréable, une forme de soulagement dans le déni, mais c’est aussi profondément régressif. De ce point de vue, la scène du couple Éric-Golda est importante parce que c’est le premier moment où l’on peut se rendre compte que revenir en marche arrière perturbe les choses. Le spectateur se pose des questions puisque tout porte à croire qu’elle est morte — mais finalement elle est en vie. C’est un peu le mythe d’Orphée retournant aux enfers et retrouvant Eurydice. L’amour est ce qui le pousse à reconstruire son histoire à l’envers, le désir de retrouver les gens qu’il a perdus. Un des effets les plus profonds, à mon sens, de cette remontée dans le temps, c’est que lorsque le personnage retrouve sa mère biologique, elle a l’âge de sa copine Golda au moment où il vivait avec elle. J’ai d’ailleurs choisi deux comédiennes qui ont une légère ressemblance. Lorsqu’il observe sa mère dans la chambre d’hôtel, on ne peut s’empêcher de penser qu’il la voit avec ses yeux d’adulte puisque sa voix est restée la même, celle d’un jeune homme de vingt ans — et que ce regard est un regard de désir.



Orphée descendu aux enfers, Rubens (1638).



Extrait du story-board.





LE CONTEXTE EN QUESTION

Je pense que c’est le contexte qui fait les gens mais il ne faut pas chercher un lien de cause à effet. On est ce qu’on est par son éducation, la vie qu’on traverse, mais on ne peut pas essayer de justifier tous nos actes par ce contexte. La question qui me préoccupe est avant tout celle de l’identité individuelle. Les sciences humaines ont réussi (à mon sens) à définir l’individu par son conditionnement, psychologique, social et politique. Je suis convaincu de l’égalité des individus entre eux à la naissance, et que seul le contexte nous distingue ensuite. J’essaie de pousser cette logique jusqu’au bout dans ma manière d’observer les gens. J’essaie de me projeter à la place de l’autre pour essayer de savoir si nos parcours auraient été les mêmes, si j’étais né dans son milieu, avec ses parents, les mêmes chances ou handicaps. J’essaie avec mes films d’explorer cette limite : lorsque nous devons cesser d’expliquer et de comprendre les comportements, pour laisser à l’individu son libre-arbitre.

EN MARCHE ARRIÈRE

J’aime bien qu’il y ait un peu d’humour et de distance lorsqu’on aborde des sujets graves. J’ai écrit la voix off en ayant en tête à la fois des séquences significatives pour le personnage et son rapport au temps et des images qui fassent mentir le son. C’était un processus d’ensemble, même si pour certaines scènes, des images plus illustratives me sont venues après coup. Au niveau de l’inversion de la bande-son, nous avons fait quelques essais au montage et le résultat était rarement concluant : il était très difficile de distinguer un son en marche avant d’un son en marche arrière. En revanche, il y a quelques instruments dans la partition musicale qui ont été employés en sens inverse : la réverbération s’entend avant l’attaque de la note, et cela contribue à donner une atmosphère d’étrangeté. Pour le reste, nous avons préféré employer le ralentissement plutôt que la marche arrière, parce que c’est une déformation du son beaucoup plus perceptible et tout de suite interprétée comme une mise à distance avec le réel. Nous avons cherché à ce que le spectateur s’interroge au plus tôt sur ce qu’il voit, pour qu’il ne reçoive pas passivement les images et les sons, qu’il pense que quelque chose n’est pas à sa place.

Au fond du trou







« *Voilà comment tout a commencé.* » Rien n'attire plus la méfiance que ce type de préambule prononcé par un parfait inconnu. Le retour sur le passé, la mise en avant de la subjectivité, le ton de la confession : tout annonce le récit de l'innocent injustement accusé ou du coupable implorant le pardon. On comprend effectivement dès les premiers plans (le lit, les murs, la fenêtre traversée de lourds barreaux mais aussi peut-être la fumée de cigarette à l'envers et dont la direction contredit le mouvement de caméra) que cette voix est celle d'un condamné. Le surgissement du titre du film fait alors immédiatement sentir l'ironie de son ton puisque, en principe, le droit chemin n'est pas celui qui mène en prison… Le film débute donc dans la claustration, une cellule de centre pénitencier qui prend la forme insoutenable d'un fond de puit. L'homme est au trou, celui dans lequel on croupit entre quatre murs, privé de présent et d'avenir, avec tout juste le passé, forcément imparfait, pour seul compagnon. Le trou devient alors aussi celui de la mémoire. Il faut travailler le souvenir, le déplier et l'analyser pour comprendre les causes du malheur présent, le parcourir en tous sens pour isoler le moment du basculement ou les points d'accroche des fameuses « *circonstances atténuantes* » dont le narrateur dit bien, alors que se pressent sous sa voix des images grises d'immeubles de banlieue, qu'elles ne s'évaporent pas durant la période d'incarcération, qu'elles attendent patiemment le retour du détenu pour lui coller à nouveau à la peau.

Mais à force de ressasser le passé, de le malaxer comme seul outil contre l'ennui, de le triturer comme l'objet d'un fantasme, il finit par s'effilocher et se crever. Et dans ces trous s'engouffre l'imaginaire du détenu. Le narrateur a trouvé des brèches dans son histoire et s'y est laissé aspirer. En recomposant son passé, il s'est créé un avenir. Son histoire est comme une bande vidéo qu'il aurait déroulée inlassablement d'avant en arrière et inversement, qu'il aurait usée en multipliant les arrêts sur image, les pauses, « *search* », « *rewinds* » et « *forwards* », mais aussi les fausses manœuvres, des « *records* » alors qu'il n'y a rien à enregistrer, effaçant ainsi sur la bande de ses souvenirs d'innombrables images. Au cinéma, on parle d'ellipses, de séquences spatio-temporelles considérées inutiles ou inintéressantes, que l'on ne montre pas, ou généralement pas. Ces ellipses permettent de raconter des histoires complexes étalées sur plusieurs années en seulement quelques minutes. Mais dans la vie d'Eric, ce sont des trous dans sa ligne du temps qu'il décide de combler, parfois au dépit du bon sens des images qu'il garde en mémoire. Le sarcasme du film provient précisément du décalage entre son récit recomposé et les images qui lui résistent, et en signalent la faille narrative. Cette distance de la bande image par rapport à la bande son se manifeste de deux manières : d'une part le travail sur le défilement des images (des plans à l'envers), d'autre part le travail du contrepoint et du paradoxe de plus en plus affirmé entre le discours du narrateur et l'illustration du cinéaste, ce qui rend le spectateur perplexe, voire schizophrène (faut-il croire l'image ou le son ?). Gokalp joue ainsi autant sur notre foi dans le vu que sur la puissance de la voix off, dont on sait qu'elle est omnipotente. Il installe le spectateur dans un état permanent d'oscillation entre les deux voies narratives qui multiplient les lectures, d'autant que la voix du personnage ne recule devant aucune audace pour convertir l'image à son récit, jusqu'à mettre parfois ses propres mots dans la bouche des personnages (voir la séquence de l'ANPE).

De cette situation de décalage permanent naît une curieuse et perverse ironie déguisée en une série d'impossibles utopies touchant toutes les sphères du monde social : rencontrer des policiers qui vous donnent un peu d'argent pour vous aider à refaire votre vie, faire renaître un amour mort, se rapprocher de ses parents grâce à la drogue, relancer les bénéfices d'une usine par la seule motivation et l'envie de travailler (l'ingénieuse séquence du redémarrage de l'usine en une suite de raccords cuts), etc. Dans le même temps, ce songe optimiste porte sa propre malédiction. Jamais le spectateur ne peut oublier que le trajet fonctionne à rebours, qu'il est corrompu par une temporalité viciée, que la quête de sécurité et de bonheur est en fait une entreprise de régression. La recherche du sentiment de protection maternelle traverse d'ailleurs tout le film. Il est incarné successivement par son amoureuse Golda (il vient à son chevet comme à celui d'une mère souffrante, puis, alors qu'elle est assise au bord du lit, s'accroche à elle dans une figure de « mater dolorosa », suit enfin son exemple quand elle se drogue, l'observant avec tendresse pour répéter ses gestes), sa mère d'adoption (dont il se rapproche après qu'elle l'ait fournit en héroïne, en bonne mère nourricière), puis sa vraie mère, figée dans son regard d'enfant (la découverte de la sensualité lorsqu'elle applique du vernis sur ses ongles de pieds, comme un écho à l'observation de Golda). Au bout du chemin, dans une séquence bouleversante, le narrateur trouve la fusion complète et retourne au ventre de sa mère. « *On ne s'est plus quittés* » dit-il, alors que les barrières du chemin de fer qui se lèvent pour laisser passer la mère enceinte peinent à faire oublier que le personnage quitte une réclusion pour un internement, une détention pour une claustration, un non-lieu pour un autre.

ANALYSE DE SEQUENCE

L'amour à la machine

Il y a au moins deux histoires d'amour et une fable dans *Le Droit Chemin*, et comme toutes les histoires d'amour, elles finissent mal — sinon, elles ne finiraient pas.

La première est celle que nous raconte la bande image, à condition de la prendre à rebours. Elle est l'histoire que le narrateur refoule et modifie, le socle du songe optimiste qu'il entreprend en prison. Il suffit, pour la lire, de prendre le film à revers et lier les différentes scènes mettant en présence le narrateur et Golda.

Il travaille dans une usine de textile, elle aussi. Elle le regarde pendant qu'il travaille. Puis il la regarde, leurs regards se croisent, avec un léger sourire embarrassé. Une histoire d'amour débute (**1**). Face-à-face dans les rayons des vêtements confectionnés, ils discutent, il la fait rire, elle l'embrasse (**2**). Ils travaillent côte à côte, mais l'usine ferme. Il est le dernier à quitter l'usine (**3**). Ils se voient le soir, dansent dans la rue et paraissent heureux et amoureux (**4**). Après avoir passé la nuit ensemble, il la regarde au petit matin alors qu'elle dort. Il observe son bras et remarque qu'elle se pique (**5**). Nouvelle étreinte du couple au bord du lit. Il est pris dans ses bras (**6**). Ils se droguent ensemble (**7**). Il la regarde s'endormir. Elle meurt d'une overdose (**8**). Arrêté par la police après un deal, il se retrouve en prison (**9**).

Le récit connaît une accélération en raison des ellipses qui semblent de plus en plus importantes.

La seconde histoire d'amour est celle que raconte le narrateur. Elle est portée par la voix off mais s'appuie si précisément sur les images qu'elle parvient à leur imposer sa vérité.

Arrêté par la police après un deal, il se retrouve en prison (**9**). À sa sortie, il va chez Golda pour découvrir qu'elle n'est pas morte d'une overdose, contrairement à ce qu'on lui avait rapporté. Elle s'est foutue de lui. Il entre dans son lit. Elle n'est pas venue le voir en prison parce qu'elle n'était pas au courant (**8**). Ils recommencent à se droguer (**7**). Ils s'étreignent au bord du lit. Ses parents n'aimaient pas Golda, dit-il (**6**). Au petit matin, il l'observe dormir et fixe son bras meurtri (**5**). Amoureux, ils dansent de bonheur dans les rues (**4**). Il commence à travailler à l'usine et par chance elle trouve une place sur la même chaîne que lui (**3**). Malheureusement, Golda s'intéresse moins à lui depuis qu'il a arrêté de se droguer et ne pense qu'au boulot. Et même si elle l'embrasse, leur histoire semble vivre ses derniers instants. (On notera qu'au moment où le narrateur raconte avoir arrêté la dope, Golda éclate de rire, fragilisant une fois de plus le discours de la voix, soit en tant qu'image résistant vaillamment au régime de lecture qu'on lui impose, soit en tant que nouvelle brèche narrative possible : elle le quitte car elle ne le croit plus, par exemple) (**2**). Elle ne l'attend plus à la sortie du travail. Ils travaillent toujours sur la même chaîne mais leurs regards ne se croisent que furtivement. La séparation s'est faite calmement ; ils ne se connaissaient pas vraiment en dehors de leur « plan défonce ». Une histoire d'amour s'éteint (**1**).

Cette fois, les ellipses sont inhérentes à la bande son, le narrateur cristallisant diverses étapes du couple en une seule image ou se taisant lors de moments stratégiques, qui ne connaissent donc jamais de lecture imposée. Le plus bel exemple est sans doute la scène de la danse. Le plan est muet et aucun élément visuel n'impose une direction aux images, ce qui permet de les lire indifféremment à l'endroit ou à l'envers. Autre geste fort : le narrateur raconte la séparation du couple sur les images de sa rencontre. Dans cette relecture, somme toute assez cruelle, se dit l'équivalence des débuts et des fins des liaisons amoureuses. Le connu redevient l'inconnu, le familier l'étranger. L'amour, comme le textile de l'usine que l'on fait et défait, passe ici à la machine pour être recyclé dans un sens ou un autre.

Par ailleurs, le film est travaillé par une troisième histoire d'amour, qui relève d'un régime fabuleux cette fois. L'enfant qui sommeille en le narrateur se dévoile dès le début de la séquence, lorsqu'il se transforme en Prince Charmant pour venir tirer d'un long sommeil la princesse endormie par le poison... Il aura franchi de multiples obstacles pour arriver (volet, porte, couloir obscur laissent enfin place à une chambre virginale, d'un blanc éclatant). Elle se réveille effectivement, sourit, hésite entre le rire et la quinte de toux qui suit un long et profond sommeil. Il entre dans son lit et finit de lui redonner vie, comme en attestent les plans suivants montrant une jeune fille active. Cette séquence de retrouvailles est aussi le reflet inversé de la séquence d'abandon de l'enfant par la mère, tout comme dans sa lecture à revers, cette scène de la mort de Golda connaît une réponse dans la séquence de retrouvailles avec la mère. Plus complexe qu'il n'y paraît, le film n'est pas qu'un astucieux jeu sur la chronologie inversée des événements, il est aussi un objet repliable dont les formes se répondent en vis-à-vis. Comme dans de nombreux contes, l'effet de miroir y joue un rôle structurant. Enfin, dans ces histoires d'amour contrariées, on ne peut passer sous silence le fantasme romantique et morbide du narrateur, rêvant à partir du cadavre blanc de sa douce et des stigmates de la mort (sa fixation sur sa peau meurtrie par les injections) une relation renaissante. Une fois de plus, le plan de la danse du couple dans la nuit, ralenti, muet et suspendu, étonne et fascine. Le film apparaît alors hanté par la perte du bonheur et fait de l'amour perdu son plus beau motif.

PISTE 1

Plans inversés, l'exemple de Jean Cocteau. Pour figurer l'inversion du temps, Mathias Gokalp inverse à de nombreuses reprises le sens de défilement du film. Ce trucage est le plus ancien de l'histoire du cinéma puisque les frères Lumière s'amusaient déjà à projeter à l'envers leur *Démolition d'un mur* (1896) afin que le bâtiment se reconstruise miraculeusement. Ils démontraient ainsi la capacité de leur invention à « *ressusciter des instants morts* », comme disait Jean Cocteau. Parmi tous les cinéastes qui ont utilisé ce trucage, Cocteau est justement celui qui l'a fait le plus systématiquement. On en trouvera des exemples dans tous ses films, et surtout *Le Testament d'Orphée* (1959), dans lequel il expose clairement sa conception du cinéma : un moyen de voyager dans le temps, de créer un espace-temps où vie et mort peuvent s'inverser. Ce film est une suite de retours dans le temps et de résurrections, souvent réalisés grâce à ce trucage. On pourra en étudier de nombreux exemples : la bulle de savon se formant autour d'un nuage de fumée, la fleur dont on recolle les pétales, l'homme plongeant en dehors de l'eau, etc. On remarquera que Cocteau utilise également ce trucage pour rendre plus étranges les mouvements des acteurs.

PISTE 2

Inversions temporelles en littérature. On trouve en littérature des inversions temporelles comparables à celle du *Droit chemin*. Dans l'entretien ci-dessus, Gokalp évoque une nouvelle d'Alejo Carpentier, *Retour aux sources* (in *Guerre du temps et autres nouvelles*) : l'ancien serviteur d'une maison en ruine parvient à inverser le cours du temps afin que la maison se reconstruise et que son maître revive sa vie à l'envers, de la déchéance aux fastes de sa jeunesse, de son lit de mort au ventre de sa mère. La nouvelle décrit également la métamorphose des objets retournant à leur état premier. On pourra également lire *La Flèche du temps* de Martin Amis, qui reprend ce procédé mais de façon moins allégorique, plus physique, en décrivant les transformations du corps rajeunissant de son protagoniste. Il s'agit également de traverser à l'envers une partie du vingtième siècle, des années 90 à la Seconde Guerre mondiale. Et malgré l'ironie de son auteur, ce roman aboutit lui aussi à une utopie : que les victimes des nazis soient ressuscitées par leurs propres bourreaux. Le livre s'achève également par un retour à la petite enfance, avant que la vie du personnage reprenne son sens normal, comme s'il était condamné à revivre indéfiniment, à l'endroit et à l'envers.



PISTE 3

L'intime à contre-courant du social. Il est intéressant d'insister sur la dimension sociale du *Droit Chemin*. Comme *L'Amour existe*, il se situe en banlieue, mais alors que Pialat nous fait traverser ces paysages en allant de l'enfance à la vieillesse, Gokalp va à rebours pour mieux figurer la marginalité et l'isolement de son personnage. Cela donne parfois lieu à une certaine ironie, notamment à propos du monde du travail : comme le suggère l'employée de l'A.N.P.E., la forme contre-nature du film correspond également à la logique du curriculum vitae et on remarquera combien l'inversion des gestes rend le travail à l'usine absurde. Comme *L'Amour existe*, ce film confronte l'intime au social. On notera que dans les plans où le protagoniste est en tête à tête avec sa petite amie, l'inversion temporelle semble ne plus avoir cours. Deux plans du film pourront être comparés pour analyser cette opposition entre le social et l'intime : celui où le protagoniste est debout sur un pont au dessus d'une circulation à reculons, et celui où il danse avec son amie. Dans le premier, il est seul et immobile à contre-courant d'un monde froid et mécanique, dans le second il est accompagné dans un mouvement tendre et harmonieux.

PISTE 4

A.I. Dans *A.I* de Steven Spielberg (2001), comme dans *Le Droit Chemin*, un enfant abandonné (il s'agit d'un enfant artificiel ayant une apparence parfaitement humaine) parvient à retrouver sa mère par delà le temps. Bien qu'ils soient formellement très différents, ces deux films sont hantés par une même obsession œdipienne et reprennent des éléments fréquents dans les contes pour enfants (*Le Petit Poucet* ou *Pinocchio*, dont *A.I.* est une libre adaptation) : la volonté de ne pas grandir, la hantise de l'abandon, la quête d'une mère perdue. On comparera surtout leurs fins où, dans les deux cas, le retour à la mère correspond à une fuite hors du temps et du monde. Dans *Le Droit Chemin*, le protagoniste retrouve l'intimité avec sa mère en retournant dans son ventre. Dans *A.I.*, la mère est « recréée » des siècles après sa mort mais ne peut revivre qu'une journée. L'enfant immortel l'accompagne dans cette résurrection et surtout, il peut enfin être à ses côtés pendant ses derniers instants. Si *Le Droit Chemin* est construit sur un retour en arrière, *A.I.* effectue au contraire un grand bond en avant jusqu'à ce que le temps n'ait plus autant de poids et que la mort, faute d'être abolie, puisse être répétée.

AUTOUR DU FILM

Couvrir ses arrières

Récemment, les jeux narratifs ou purement visuels consistant à retourner le flux temporel sur lui-même, à obliger la machine cinématographique à faire marche arrière, se sont multipliés tant au cinéma qu'à la télévision. Les phénomènes d'images inversées, des effets « *backwards* » comme l'on dit parfois, sont très populaires dans les domaines de la publicité ou du vidéo-clip. On a pu remarquer, entre autres, les troublants clips de Spike Jonze *Drop* pour le collectif hip-hop *The Pharcyde* en 1997, ou, très récemment, de Jamie Thraves pour le groupe pop *Coldplay* (*The Scientist* dans lequel le chanteur du groupe Chris Martin fait un terrible accident de voiture, clip visiblement inspiré par le générique du film de Claude Sautet, *Les Choses de la vie* (1970), montrant à l'envers une violente sortie de route). Au cinéma, ce type d'effets s'est récemment fait remarquer dans le film de Roger Avery *Les Lois de l'attraction*, en 2002, ou dans *Memento* de Christopher Nolan en 2000 (la scène d'ouverture sur le polaroïd), dans *Lost Highway* de David Lynch en 1997 (l'explosion inversée de la maison sur la plage) ou encore dans *Ring* de Nakata en 1998 (la marche démoniaque de Sadako). Mais la pratique n'est pas neuve comme en témoignent, notamment, les fascinantes images du film expérimental soviétique de Dziga Vertov, *L'Homme à la caméra* (1929).

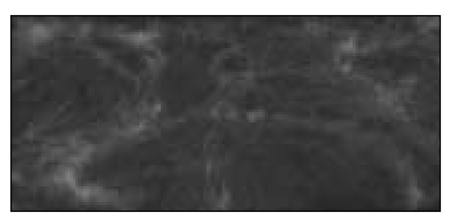
À cet aspect purement visuel sont venus s'ajouter, ces dernières années, des intrigues dont la spécificité réside dans l'inversion chronologique des événements, ou, plus généralement, dans une perturbation du schéma temporel linéaire. On peut citer ici à nouveau *Memento* qui s'intéresse au sort d'un personnage privé de mémoire à court terme en inversant l'ordre chronologique des séquences ; le violent *Irréversible* de Gaspar Noé (2002), dont le titre annonce la perturbation temporelle autant que l'aspect irréparable de certains actes (le récit débute par la fin d'une malheureuse histoire de vengeance), ou les plus sentimentaux *5X2* de François Ozon en 2004 (qui raconte cinq moments de la vie d'un couple, de la séparation jusqu'à la rencontre), et *Eternal Sunshine of a Spotless Mind* de Michel Gondry en 2004 (au schéma plus perturbé, puisque quelque chose y résiste en permanence contre un effacement de mémoire programmé suite à une rupture amoureuse). Ainsi, avec son histoire à rebours, ses bus qui reviennent au même point, ses camions de propreté en marche arrière, avec cette idée que la seule manière d'avancer est de reculer dans l'histoire, *Le Droit Chemin* rejoint ce groupe de films formellement inventifs.



Orphée (1949)



Le Jour se lève (1939)



Le Chant du styrène (1957)

Cependant, il faut remarquer qu'il s'inscrit aussi dans une tradition du récit fataliste qui remonte au moins au réalisme poétique en France ou au film noir hollywoodien. Dans ces genres très particuliers, la conclusion de l'histoire est souvent annoncée dans les premiers plans du film, suivis par un ou plusieurs flashback remontant le fil biographique du personnage pour saisir la force du destin qui devait le pousser à l'irréparable. *Le Jour se lève*, de Marcel Carné (1939), en est l'archétype. De nombreux films noirs hollywoodiens reposeront également sur des récits fatalistes et désabusés, contés par la voix off du personnage principal et affirmant la subjectivité du narrateur.

Toutefois, pour retrouver la forme d'un récit à rebours, il faut revenir en France. C'est un film d'Alain Resnais, *Le Chant du Styrène* (1957) qui, à l'instar du *Droit chemin*, propose une stricte remontée dans le temps. À partir d'une commande des usines Péchiney (il s'agit à la base d'un film d'entreprise), Resnais ordonne une enquête poétique sur la matière plastique traitée par la firme. Pour y parvenir, d'une part, il s'adjoint les services et la plume de Raymond Queneau qui écrit un commentaire insolite et lyrique, et, d'autre part, il provoque un renversement des étapes de fabrication. Le film débute par le produit fini et remonte les différents stades de la matière pour retrouver en un dernier plan celui, quasiment abstrait, de la genèse du plastique. De la sorte, Resnais produit une dématérialisation des corps, du solide vers le gazeux, et ne parvient jamais à expliquer précisément la formation du pétrole. Cette faille du récit et ce traitement particulier de la temporalité seront au cœur de la plupart des films de Resnais, dont on sait qu'il est venu au cinéma par le montage et qu'il est hanté par la question du temps (*Hiroshima mon amour*, 1959 ; *L'Année dernière à Marienbad*, 1961 ; *Muriel ou le temps d'un retour*, 1963 ; etc.). Ses œuvres sont des modèles de construction où l'agencement et la reconstitution finale des éléments passent par leur éclatement temporel. Les ruptures formelles et logiques, l'ordre disparate qu'elles impliquent et l'alternance permanente et structurelle entre réel et imaginaire aboutissent à un montage cohérent mais dont le sens reste ouvert, voire insaisissable. *Le Droit Chemin*, prenant à contre-pied la dramaturgie habituelle et relisant le réel à l'aune de l'imaginaire, participe à sa manière au travail de grande déconstruction du récit classique de ces films.

TEXTE TRANSVERSAL

Le délire d'une machine

L'action du montage peut être réduite au seul choix d'un début et d'une fin pour un plan, choix qui, en ouvrant et arrêtant le temps de ce qui est vu, « arrête » aussi la signification de l'image. Dans le plan séquence de *La Peur, petit chasseur*, le simple effet de complétude produit par la clôture, l'arrêt du plan unique, est redoublé par la mise en scène d'une sorte de « boucle » temporelle, l'enfant reprenant à la fin sa position initiale. Tout en offrant ainsi des marqueurs clairs de début et de fin, le film les confond, et la scène peut imaginairement recommencer. Le plan est donc bien complet et autonome : même si on peut y ressentir des « effets » de montage internes, des failles et des différences rythmiques (cf. « Texte transversal » précédent), les sentiments d'unité et de d'extrême tension produits par la fixité du cadre et l'apparence de continuité temporelle sont confirmés. Ce petit morceau de temps intégral tourne sur lui-même indéfiniment.

Le Droit Chemin crée aussi de multiples effets d'autonomisation des plans, mais hors du système radical du plan séquence et de la correspondance de la durée du film avec la durée d'un plan unique. Il s'agit encore, néanmoins, d'un travail formel aux fondements très simples, modulant plusieurs fois les rapports entre la temporalité propre de l'image et le temps de ce qui est représenté. On constate ainsi, dés le début du film, que certains plans sont montés « à l'envers » : une fumée retourne vers une cigarette, des voitures roulent en marche arrière, des policiers rangent du linge dans une armoire… Ces inversions ne sont jamais seules, quelque chose dans le plan vient les contrarier, ou poser un doute sur leur nature temporelle. La fumée de cigarette suit bien un mouvement régressif, mais le cadre s'élève vers un vasistas, comme si elle s'échappait naturellement vers l'extérieur ; le personnage principal apparaît droit et fixe devant les voitures qui reculent, comme s'il n'était pas atteint par l'inversion ; les gestes des policiers sont lents et posés, on pourrait effectivement avoir l'impression qu'ils ne sont pas en train de défaire l'armoire mais de la ranger. Le principe général du récit du *Droit Chemin* est ainsi actif dans le détail de ses plans, le déroulement inversé de la flèche du temps étant constamment rattrapé par d'autres effets rétablissant une impression de réalisme. Se produit alors ce que l'on appelle vulgairement un « tête à queue » : les débuts sont aussi les fins, les plans comme l'histoire dans son entier donnent l'impression paradoxale de se dérouler *simultanément* en avant et en arrière, comme si on superposait dans une même image une figure et son reflet inversé.

Parce que le procédé n'est pas utilisé de manière systématique mais que le montage semble alterner plans montés à l'envers et plans respectant le flux temporel réaliste, une forte autonomisation des images se produit. Le montage et le récit off assurent l'enchaînement général du film tout en laissant la place à une sorte d'indépendance forcée des « trous » temporels, là où la grande roue du temps se grippe et grince : à l'endroit des plans. En ne systématisant pas l'inversion et en égalisant les enchaînement narratifs, le cinéaste travaille donc les plans comme ses objets fondamentaux, petits blocs de temps pétris sur eux-mêmes qui sont autant d'énigmes closes ressassées dans la tête du narrateur, et que le spectateur peut lui aussi se répéter intérieurement pour mieux les comprendre. On est ainsi entre la boucle obsessionnelle de *La Peur, petit chasseur* et une logique proche du « gag » (cf. « Texte transversal » sur *French Kiss*, p. 31), où la durée du plan est d'abord dépendante de la durée nécessaire à la seule reconnaissance d'un effet — c'est sans doute, d'un point de vue critique, la limite vite atteinte du *Droit Chemin*. Dans les deux films, on voit donc bien comment une idée formelle très simple sur la temporalité du plan permet d'établir un rapport direct entre la psychologie du personnage (le traumatisme de l'enfant dans *La Peur*, la folie du personnage emprisonné-interné dans *Le Droit Chemin*) et le « travail » du spectateur : transferts de tensions, d'obsessions.

Le droit chemin rappelle aussi, de manière plus générale, que le rapport entre le temps réel et le temps du plan n'est pas univoque. La « plasticité » de la matière temporelle revendiquée par Andreï Tarkovski (cf. « Texte transversal » précédent) à partir d'un travail sur les différences de rythmes internes aux plans séquences, a des expressions plus immédiates, celles qui passent par une manipulation directe de la pellicule. Inversions, ralentis, accélérés sont les trois grandes opérations par lesquelles le plan de cinéma se libère de la cadence naturelle des horloges et montre ce qu'aucun œil humain n'avait encore jamais vu. C'est, comme l'écrivait le cinéaste et poète Jean Epstein, « le délire d'une machine » (cf. *Esprit de Cinéma*, éd. Jeheber, 1955) qui ébranle la pensée des spectateurs : « La dilatation, la contraction et l'inversion du cours des phénomènes dans la dimension vectorielle du temps — dont, seul, le cinéma permet une figuration visuelle en valeur du temps — fournissent des aspects du monde encore plus originaux et plus rares, plus insolites et plus surréalisés, qui rappellent plus fortement aussi le miracle oublié de l'univers, en en révélant des formes auparavant insoupçonnées. »

L'Amour existe



par Cyril Béghin

Métros, voitures, trains de banlieues. Les travailleurs parisiens rentrent chez eux et dans ce grand reflux des corps, le film se glisse pour amorcer un reflux de mémoire. Des lieux d'enfance, entre écoles, cinémas et terrains vagues, tous « paysages pauvres » de l'après-guerre, ouvrent une grande mélancolie que ferment bientôt des constats contemporains. La banlieue de cette fin des années cinquante étouffe, on n'y vit qu'en petit, sans espoir ni projet, entre pavillons tristes et urbanisme concentrationnaire, « parachèvement de la ségrégation des classes ». La vie semble paisible mais il suffit de s'avancer, tourner le regard, pour découvrir la pauvreté et la violence : bidonvilles, délinquances… Et plus tard, misère de la retraite, de l'asile. Personne ne veut garder la mémoire de ces martyrs ordinaires, quelques images le feront.

Maurice Pialat

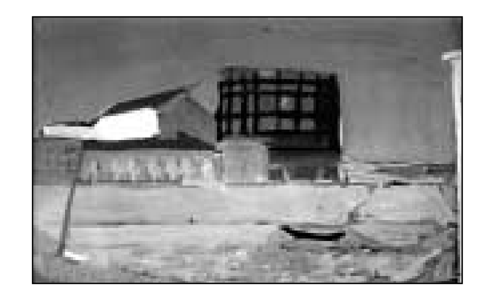
Tuer le père, brûler le chemin derrière soi, nier l'influence ou l'héritage tout en les travaillant de l'intérieur, ont été les leitmotivs des films de Maurice Pialat (1925-2003) qui, de *L'Amour existe* (1961) jusqu'au *Garçu* (1995), se sont élaborés dans des relations contradictoires avec des genres, des styles, des auteurs ou des méthodes consacrés. Métaphorisant ce double travail de dénégation et d'hommage, l'univers narratif de Pialat est tissé de confusions identitaires (*Police*, 1985), d'amours-haines (*Nous ne vieillirons pas ensemble*, 1972), d'inconstances et de violences affectives (*À nos amours*, 1982, *Loulou*, 1980), de désespoirs spirituels (*Sous le soleil de Satan*, 1987, *Van Gogh*, 1991) — tout un grand masochisme où les personnages, comme leur auteur, élèvent des monuments passionnés à ce qu'ils prétendent détester. Entre Renoir, Bresson et Eustache, l'œuvre de Pialat occupe une place intermédiaire, marquée par une violence naturaliste constante mais aussi une forte stylisation du cadre et du montage.

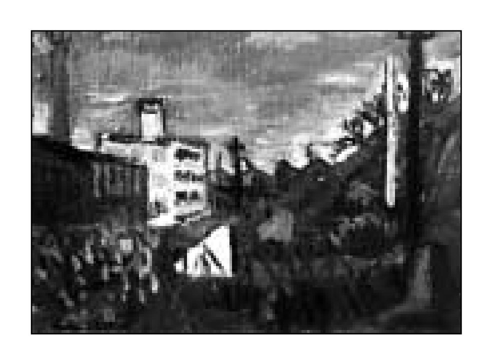
Fiche technique

Production Les Films de la Pléiade
Producteur Pierre Braunberger
Commentaire Maurice Pialat
Image Gilbert Sarthe
Montage Kenout Peltier
Musique Georges Delerue
Voix Jean-Loup Reynold

France, 1961, 19 minutes, 35 mm, 1/1,66
Noir et blanc

L'amour insiste





NAISSANCE D'UN CINÉASTE

« *Je vous supplie de secouer votre nonchalance. Vous avez beaucoup de talent. Prenez-en conscience mais aussi rendez-vous compte qu'il est important qu'un film se fasse rapidement.* » Dans une lettre qu'il adresse le 8 décembre 1960 à Maurice Pialat, Pierre Braunberger, fondateur des Films de la Pléiade, producteur depuis plus d'un quart de siècle de tout ce que le cinéma français compte d'important (Renoir, Clair, L'Herbier, Resnais, Godard, Rivette…), laisse aller sa colère. Lorsqu'on lui demandera plus tard pourquoi, malgré le Prix Louis Lumière et le Lion de Saint-Marc remporté à Venise par *L'Amour existe*, il n'a pas produit les films suivants de Pialat (à l'exception d'une participation à *Janine*), il expliquera simplement qu'il lui était impossible de travailler avec le réalisateur : incompatibilité d'humeurs. Selon le témoignage de Roger Fleytoux, directeur de production de *L'Amour existe*, on sait néanmoins que Braunberger aurait aimé produire le premier long métrage de l'auteur, *L'Enfance nue*.

L'Amour existe est la première expérience de Maurice Pialat dans l'industrie du cinéma. Il a déjà réalisé plusieurs courts métrages amateurs, avec la caméra qu'il s'est acheté en 1951 : *Isabelle aux Dombes*, le burlesque *Drôles de bobines* en 1957 et *L'Ombre familière* en 1958. Avec son ami Claude Berri, il engage une collaboration qui ne donnera qu'un seul film, le court métrage de fiction *Janine*, réalisé juste après *L'Amour existe* (avec Evelyne Ker, alors compagne de Berri et que l'on retrouvera 20 ans plus tard dans *À nos amours*, film de Pialat dont elle écrit le scénario et qui évoque la famille de son ex-mari). Ces années d'amitié sont néanmoins l'occasion pour les deux hommes de réfléchir au cinéma qu'ils désirent, dans une volonté de proximité immédiate avec la réalisation. À la différence des jeunes réalisateurs de la Nouvelle Vague, Pialat n'est jamais passé par l'activité critique, n'a jamais écrit dans les revues ou publier d'ouvrage théorique. Il a par contre quelques expériences de comédien, de l'assistanat pour le théâtre et la télévision — et avant cela, durant cinq années, seul et dans le cadre des Beaux-Arts, il a peint, en pensant en faire son métier.

HORS DES GENRES

L'Amour existe est d'abord une balade personnelle : Pialat va filmer, seul, des obsessions (les trains, les terrains vagues) et des lieux de son enfance (maison, école), ceux qu'il a peints dans ses toiles ; il fait aussi jouer des amis, de la famille. Mais il a en tête des plans complexes, longs travellings et panoramiques qui nécessitent une véritable équipe et des compétences. Braunberger lui permet alors de rassembler quelques excellents techniciens appartenant à son écurie : l'opérateur Gilbert Sarthe, qui a travaillé avec René Clair et Jacques Becker ; le compositeur Georges Delerue, collaborateur régulier des Films de la Pléiade ; l'acteur Jean-Loup Reynold, ami de Pialat qui prête sa voix au commentaire (voix que Pialat considérera ensuite comme « trop ampoulée »). La réalisation du film prend plus de temps que prévu par Braunberger : Pialat n'est pas toujours disponible, les lieux de tournage se multiplient (une vingtaine de villes de banlieue), il faut des autorisations pour filmer sur la voie publique, dans les gares, sur les chantiers… Le producteur juge aussi le premier commentaire écrit par Pialat « trop révolutionnaire », gauchiste, et lui demande de le récrire — ce que le réalisateur fait avec parcimonie. Une fois le film achevé, un problème de distribution se pose : à quel genre appartient cet étrange court métrage ? Est-ce un documentaire sociologique, comme, à la même époque, *La crise du logement* de Jean Dewever, ou une chronique autobiogra-phique ? Braunberger a pourtant l'habitude des films atypiques : à la même époque il produit *Le Chant du styrène* d'Alain Resnais, *Moi un noir* de Jean Rouch, les premiers courts métrages de Godard et des documentaires de François Reichenbach, cinéaste maintenant oublié dont la liberté de tournage et de montage impressionnait alors beaucoup Pialat. Malgré ces expériences, le producteur veut d'abord régler le problème du « genre » du film en imaginant simplement — comme en témoignent de nombreux courriers adressés au CNC et à Pialat, alors que l'œuvre est achevée depuis plusieurs mois mais n'a toujours pas connu de sortie — d'en changer le titre : le film s'appellera dorénavant *Banlieues de Paris*...

Cette substitution de titre n'a finalement pas lieu et le film sort en première partie de *Vivre sa vie* de Jean-Luc Godard, le frère ennemi de Pialat, en septembre 1962, presque trois ans après le lancement de sa production. Il rencontre immédiatement un grand succès critique : François Truffaut soutient le film et participe quelques années plus tard à la production de *L'Enfance nue*.

Un simple changement d'angle

Dans une note d'intention préalable au film, Pialat a inséré, entre deux descriptions, cette phrase définitive : « *Des plans d'ensemble de la banlieue. Elle sert à tout.* » La banlieue de *L'Amour existe* est un espace composite, un monstre de montage qui, comme on l'a vu plus haut, rassemble ou même confond l'individuel et le collectif, le proche et le lointain, le statistique et le pathétique. « *Elle sert à tout* » : les possibles s'y côtoient et s'y pressent en s'ignorant, comme les corps serrés dans le métro du début du film, et il suffit d'un « *simple changement d'angle* », comme le formule la dernière phrase du commentaire, pour changer radicalement d'époque, de classe ou d'affect. Ancien décor des films français de Méliès à Carné, elle devient ici un territoire du cinéma moderne, « miné », troué par la possibilité constante d'une saute, d'un « faux raccord » qui nous emmène loin, mais toujours dans la banlieue.

Un moment du film condense particulièrement ce travail. Il ne s'agit pas d'une séquence au sens habituel du terme, où l'on segmente un ensemble par l'unité d'une action ou d'une temporalité, suivant une logique proche du découpage par scène. Fidèle à la manière du film de produire des sautes temporelles et affectives, on considère ici un ensemble qui s'articule autour d'une grande fracture et paraît alors constitué de deux parties. Il s'agit d'y observer la cohérence formelle de la fracture, détaillée et démultipliée par les microruptures qui l'entourent : les changements d'angle interviennent à toutes les échelles.

Nous sommes dans la deuxième partie du film, d'abord consacrée aux habitations de banlieue. Les ombres de deux enfants filmées depuis le revers d'une paroi translucide, dans une école (**1**), raccordent avec deux autres jouant contre le mur d'une cave d'immeuble (**2**). Le montage produit une continuité spatiale troublante, confondant par l'identité des postures deux scènes éloignées : un simple changement d'angle, un passage de l'autre côté, et on glisse du riche au sordide, des modernes années soixante à une pauvreté intemporelle. Le commentaire marque ce basculement en juxtaposant deux phrases aux sens opposés : « *Enfants sages comme les images que les éducateurs désirent. Jeux troubles dans des caves démesurées.* » L'effet devient encore plus brutal avec les deux plans suivants : des enfants montent de dos sur un toboggan, sur fond d'immeuble neuf (**3**), et glissent, de face, sur une pente de terre (**4**). Au plus haut point de leur trajectoire, le raccord a opéré une bascule sociale et une sorte de dévoilement du mensonge des apparences — passage de l'autre côté des « *images que les éducateurs désirent* », vers les corps « réels ».

Puis un panoramique sur de vieux pavillons s'achève sur un immeuble en construction (**5**), raccordant avec l'image publicitaire d'une opération immobilière (**6**). La logique des raccords précédents s'inverse — non plus de l'image lissée aux corps brutaux, mais du chantier chaotique à l'icône utopique. Tandis que le commentaire multiplie les attaques acerbes, la bande image semble faire sienne l'imagerie, entre multiples inserts sur des annonces d'avantages pour les acquéreurs d'appartements (**7**) et parodie de publicité en deux plans d'un champ-contre champ (**8**). La mélodie de Georges Delerue que l'on entendait jusqu'ici laisse place à une fade musique d'ambiance. Mais le retour de l'insert « Voiture gratuite » (**7**) sert de pivot pour un nouveau basculement vers le paysage désolé d'un bord de voie ferroviaire (**9**), en désignant à la fois la voiture vue en fond de plan en **8** et les voitures des trains. La musique diminue, pour ne plus laisser entendre que le bruit des rails. Le plan **9** fait une magnifique synthèse de la logique de la séquence : le changement d'angle y opère non plus par un raccord mais à l'intérieur du cadre, par la division verticale de la composition entre le train passant en haut et la machine immobilisée en bas. De biais, cette dernière apparaît bien sous un angle différent de l'autre train, comme si le plan était le résultat d'une diffraction sur un même objet, à la manière du reflet des moulins de Pantin au début du film.

Le commentaire s'est tu. Le bruit du train déborde sur un lent travelling à travers la porte d'un cabanon, nous révélant un jeune enfant qui pleure, seul (**10**). C'est le train qui semble nous porter jusqu'à lui et marquer, avec le silence presque complet, une rupture nette — on se souvient alors des autres travellings avant du film, qui expriment tous une sorte de subjectivité sans sujet, emprunte de rage ou de mélancolie. Après avoir consacré plusieurs plans à l'imagerie, le film ouvre un temps long à la misère réelle : vues de bidonville, retour d'une inscription publicitaire parodique, mais dans un tout autre sens que précédemment (**11**), autres vues d'intérieurs misérables, avec parfois quelques hommes (**14**). Une couverture de magazine en transparence sur une fenêtre (**12**) ou des affiches publicitaires servant de tapisserie (**13**) renvoient aux premiers raccords : ces lieux sont le véritable envers du monde, et ces gens sont enfermés, invisibles derrière les images de la société marchande. Ce lieu de ruine s'écroule sur lui-même, se désagrège dans l'indifférence (**15**) et le commentaire reprend, comme après avoir retenu son souffle : « *Ils existent, à trois kilomètres des Champs-Elysées.* » Le film ne se contente pas de montrer ce que l'on ne savait pas voir, il révèle surtout le scandaleux voisinage des contraires dans l'espace et en fait la matière d'une colère dans les images.

PISTE 1

Points de vue. Alors que beaucoup de documentaires et la plupart des reportages télévisés revendiquent la neutralité, Maurice Pialat assume sa subjectivité et sa colère en enracinant son film dans les blessures de son enfance. À partir de son expérience, il s'attache surtout aux drames individuels et dénonce la négation de l'individu dans un environnement où tout semble programmé d'avance. Formellement, cette subjectivité et cette volonté d'échapper à toute programmation se traduit par un mélange de registres (autobiographie, pamphlet, statistiques, reconstitutions) et des décalages de points de vue. Le montage final, où « *un simple changement d'angle* » suffit à faire implorer « *la main de gloire* » de l'Arc de Triomphe, permet de comprendre comment le cinéaste, plutôt que de traquer le spectaculaire, cherche à nous ouvrir les yeux par la seule force de son point de vue. Et au cinéma le terme point de vue est à entendre au sens propre : la place choisie par celui qui voit, filme et montre. On se demandera alors si parler de neutralité ou d'objectivité a encore un sens. Tout plan de cinéma, tout choix de cadrage implique-t-il par conséquent un positionnement éthique ou politique ?

PISTE 2

Rapports sons/images. Le commentaire de *L'Amour existe* n'est jamais purement descriptif. Comme les plans, il est constitué d'un montage de plusieurs types de discours ou de récits. Aux changements d'angles des prises de vues répondent des changements de registres dans le texte, et des variations de ton et de rythme de la voix du narrateur. Au texte lu s'ajoutent la musique et de nombreux bruitages, sans oublier les silences. Les rapports des sons avec les images sont alors passionnants à étudier. On pourra, par exemple, se demander si le présent du texte (évoquant souvent des généralités) est le même que celui des images (nous montrant des êtres et des choses précises). Ou comment est perçue la présence des êtres et des choses filmés lorsque le texte est au passé. On constatera aussi des décalages entre ce qui est dit et ce qui est montré. Par exemple, le narrateur évoque le « *regard encore pur* » de l'enfance sur l'image d'un paysage gris et sale. On pourra également s'intéresser au pouvoir de suggestion des bruitages. Par exemple, lorsqu'on entend l'abattage d'un arbre sur un plan de forêt ou lorsqu'un bruit de carriole et la voix d'un enfant évoquent des réminiscences dans le parc où vont s'asseoir les vieillards.



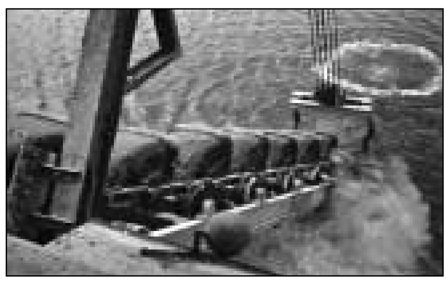
PISTE 3

Un passé mouvant, un présent statique. L'une des premières phrases du commentaire de *L'amour existe* mérite que l'on s'y attarde : « *La mémoire et les films se remplissent d'objets qu'on ne pourra plus jamais appréhender* ». Cette phrase évoque l'un des paradoxes du cinéma : en retenant l'apparence des êtres et des choses, il confirme leur absence (à ce sujet, voir le texte d'André Bazin, « *Ontologie de l'image photographique* », in *Qu'est-ce que le cinéma ?*). Elle annonce aussi la mélancolie dont est emprunt ce film évoquant un passé regretté, des morts, des paysages détruits par la guerre, la transformation de notre environnement, la fuite en avant d'une société où l'enfance est maltraitée et la vieillesse ignorée. On remarquera que le défilement du temps est très vite associé au passage d'un train qui « *passe comme dans un film* ». Chaque mouvement de caméra évoque ainsi un mouvement temporel autant que spatial : comme le temps, la caméra passe sur les choses pour aussitôt les abandonner. Ce n'est donc pas un hasard si la première phrase du commentaire (« *Longtemps j'ai habité la banlieue* ») évoque celle de *À la recherche du temps perdu* (« *Longtemps je me suis couché de bonne heure* »). Il est intéressant de noter que chez Proust on emprunte aussi beaucoup de véhicules, comme au début du second chapitre de *Du côté de chez Swann* où la ville de Combray est d'abord décrite à travers ce que peut en percevoir un voyageur arrivant par le train. Le mouvement du train évoque là aussi celui de la mémoire du narrateur. Mais la comparaison avec Proust concerne essentiellement la partie consacrée à l'enfance (ainsi qu'une fraction de celle consacrée à la vieillesse). Par la suite, la mélancolie fait place à une perception plus politique du temps. À la mémoire mouvante, s'oppose alors un temps inhumain où « *le futur a déjà un passé et le présent un éternel goût d'attente* » : un temps amnésique, menacé par la répétition des mêmes offenses (l'enfance malheureuse), des mêmes horreurs (celles de la guerre) que dans le passé. On peut alors penser à *W. ou le souvenir d'enfance*, de Georges Perec, qui alterne des souvenirs intimes, inscrits dans une période précise de l'histoire (la Seconde Guerre mondiale, là aussi), avec un récit très distant évoquant une violence sociale intemporelle. Comme Pialat, Perec alterne entre une subjectivité à fleur de peau et une apparente froideur pour évoquer les barbaries de leur siècle.

ANALYSE

Faits et gestes







Documentaire à la première personne du singulier, portrait d'enfance tissé dans un état des lieux social de la France de la fin des années cinquante, géographie imaginaire d'une banlieue grise, sans fin ni centre — *L'Amour existe* est un objet non identifiable, fuyant comme ses travellings et fuguant comme une mélodie aux thèmes inextricablement mêlés. Du documentaire, il emprunte à la fois un dispositif esthétique (le commentaire off) et un goût pour la concision des images et des informations : les faits sociologiques sont datés ou chiffrés, démontrés par les vues de paysages urbains ou d'intérieurs. Pourtant les gestes correspondant directement à ces faits sont minimaux : ce monde est presque désert, les personnages sont rares, lointains et muets... C'est qu'un seul s'y cristallise dans toute sa complexité, mais par défaut : le narrateur invisible, dont la présence est exprimée par d'autres faits et d'autres gestes qui insufflent aux premiers des suppléments d'âme inattendus — en perturbant les chronologies, en faussant les topologies et en venant hanter, d'une déviation ou d'une association lyriques, quelques mouvements et raccords.

Le film se divise en trois grandes parties à l'intérieur desquelles se mélangent trois types d'indications temporelles : le rythme de la journée, les âges de la vie, l'histoire récente du pays. La première partie s'ouvre sur le retour du travail — métro et trains de banlieue, foule accablée de fatigue —, puis évoque des souvenirs de la petite enfance et, de manière très allusive, le contexte de la Seconde Guerre, avant de s'achever sur un rapide travelling qui, en une sorte de pulsion suicidaire, se précipite contre un mur. Fondu au noir. La deuxième entreprend une sorte de critique amère de la vie quotidienne dans les pavillons de banlieue et se concentre sur le présent historique, l'âge adulte : entre la toute puissance de la petite bourgeoisie, « *culture en toc dans constructions en toc* », et la misère voisine des bidonvilles, des adolescents sont en train de se battre, en un geste de violence muette équivalent à la fin de la première partie. La dernière débute par la description des transports au petit matin puis montre des retraités désœuvrés, avant une référence à la Commune de 1870 et un ultime geste de violence statufiée.

Ces indications sont données à la fois par la voix off et des images qui ne sont jamais du domaine de la citation ou de l'archive : tout comme le narrateur émaille son discours de souvenirs d'enfance, les strates temporelles du paysage de la banlieue sont directement mises à nu. Pialat filme du Paris des années cinquante une sorte d'uchronie, un non-temps suspendu entre les va-et-vient d'une mémoire individuelle (« *Longtemps, j'ai habité la banlieue* »), la torpeur détestée de la petite bourgeoisie (« *Vies dont le futur a déjà un passé et le présent, un éternel goût d'attente* »), et la volonté de dresser un monument aux marges de l'histoire officielle, contre l'oubli ordinaire de la pauvreté des banlieues (« *Il ne doit rien rester qui perpétue la misère...* »). Le film est magnifique lorsqu'il réussit à entrecroiser l'ensemble de ces dimensions avec peu d'effets et dans un minimum de durée, pour créer de soudaines concrétions temporelles abstraites, des moments où les différentes époques se nouent ou se succèdent très rapidement entre le commentaire et l'image. Ainsi à la fin de la première partie, tandis que la voix off récite : « *Les châteaux de l'enfance s'éloignent. Les adultes reviennent dans la cour de l'école comme à la récréation. Puis des trains les emportent* », la caméra passe d'une vue lointaine des moulins de Pantin (les « châteaux ») jusqu'à des trains à l'arrêt sur des rails partant à l'infini, en un panoramique qui semble un trait horizontal barrant sèchement le cours normal du temps. On ne comprend pas pourquoi « *les adultes reviennent dans la cour de récréation* », sinon pour évoquer une pulsion nostalgique semblable à celle du film ; on ne sait pas si les trains dont il est question emmènent vers le travail, ou sont d'autres trains, de fraîche mémoire : ceux de la guerre. À côté des machines immobiles, les seuls mouvements viennent des voitures passant sur une route parallèle comme dans une autre dimension du temps, et de la caméra, qui relie tous les éléments.

Lorsqu'il s'agit de lieux ou d'informations statistiques, une même logique du raccourci et de la concrétion invente des rapports où s'expriment une brutale mélancolie (les sièges du cinéma d'enfance raccordent avec les bennes d'une drague en action) ou une critique sociale cynique (la juxtaposition du nombre de microbes dans un mètre cube d'air et du nombre de frappes d'une dactylo). Les moulins de Pantin existent d'abord dans un plan frontal, puis par un magnifique raccord, sont comme diffractés en mille éclats du souvenir par une vue en reflet sur un amoncellement de miroirs brisés. Les faits ne vont ainsi jamais sans un « geste » pathétique qui à la tétanie des habitants de la banlieue, bien métaphorisée par l'étrange « maison-bus » immobile, oppose des associations, des raccords et des mouvements de caméra comme autant de mouvements d'humeur, cris de rage, désespoir ou liberté. Dans un premier projet, le titre « *L'Amour existe* » était précisément évoqué pour une « séquence de montage composée de plans pris à l'improviste », qui n'apparaît pas dans le film actuel. « Le Quartier, les Copains, la Bande, le Café, la chaleur des vitrines » : de cette libre litanie sentimentale il ne reste qu'un titre provocant, premier geste pour tous les faits à venir.

Travellings

Au début de *Van Gogh*, Maurice Pialat a placé une sorte d'image-exergue dont la singularité formelle contraste avec la sécheresse du reste du film : il s'agit d'un court panoramique suivant, au ralenti, un pinceau déposant un pigment bleu sur une toile, le geste du peintre étant comme doublé par la caméra. Le son non diégétique d'une vague se brisant sur une rive accompagne cet écho entre les deux mouvements et, tout en contribuant à leur confusion, amplifie l'impression de poids, d'inertie et de soudain vertige — une puissance physique définitive, bien éloignée de celle que l'on attribue habituellement à un pinceau, et que seul le cinéma saurait nous montrer, et seconder. La question de Pialat est ici programmatique : comment trouver un « geste » de cinéma ? Est-ce que dans l'équivalence simpliste entre le geste du peintre et le mouvement de caméra, quelque chose ne passe pas, qui serait du domaine de l'évènement formel et du style ? L'œuvre de Pialat est souvent commentée à travers l'idée d'une grande rigueur de cadrage et d'une immobilité des plans. Mais s'ils privilégient effectivement les mouvements des acteurs sur ceux du cadre, ses films sont ponctués, comme ceux de Bresson ou Dreyer, de travellings et de panoramiques autonomes et puissamment expressifs. *L'Amour existe* est à ce titre très surprenant : la première partie est presque entièrement constituée de mouvements complexes, qui reviennent par intermittence jusqu'à la fin sous forme de longs et rapides travellings avant, comme pour transpercer la chappe d'immobilité de la banlieue et affirmer le désespoir d'une sortie de ce territoire.

Le travelling est précisément, par son étymologie, « ce qui voyage ». Les premiers travellings de l'histoire du cinéma montraient des décors qu'il s'agissait autant de décrire que de longer, pour le pur plaisir du mouvement, ainsi qu'on le rapporte depuis l'expérience inaugurale de Promio (un opérateur Lumière) filmant les rives du Grand Canal de Venise à partir d'un *vaporetto*. Néanmoins, dans tous les débuts du cinéma de fiction, la caméra était absolument fixe, les mouvements étant éventuellement limités à ceux de l'appareil sur son axe (panoramiques). Le travelling n'est devenu une figure de style que plus tardivement, dans la deuxième moitié des années 10, pour suivre un personnage, se rapprocher d'un motif important, décrire une scène, établir des liens signifiants entre plusieurs éléments d'un décor. Dans les années 20 et 30, entre Abel Gance, Friedrich Murnau et Dziga Vertov, la caméra se déchaîne et les travellings non motivés par le récit trouvent leurs pleines expressions affectives et mécaniques ; les transports modernes, trains, voitures, deviennent les métaphores d'un cinéma défilant devant les images autant qu'il les fait défiler — le train de banlieue qui passe régulièrement au fond des plans de *L'Amour existe* est précisément désigné comme le « mauvais travelling » (celui qui se fait seul, au loin) contre lequel Pialat organise des mouvements perpendiculaires antagonistes et apparemment immotivés. Le cinéma classique hollywoodien combine souvent l'arbitraire et la motivation du mouvement ; l'exemple canonique en est le plan séquence du début de *La Soif du mal* d'Orson Welles, qui tout à la fois suit les protagonistes et régulièrement, s'en sépare, en un long travelling combiné à des mouvements de grue parcourant les rues d'une villes. Avec le cinéma dit « moderne », dont l'œuvre de Pialat est une part, les mouvements autonomes font un grand retour, mais ils ne mènent nulle part, semblent n'avoir ni début ni fin, ne viennent plus cadrer que le vide. Dans *L'Eclipse* de Michelangelo Antonioni (1962), de courts travellings recadrent des objets sans autre effet apparent que modifier des compositions, sous l'impulsion d'un invisible et incompréhensible démiurge esthète. Le travelling devient le Sphinx des mouvements.









Hiroshima mon amour (1959)

Représentant capital de cette modernité, Alain Resnais a achevé *Hiroshima mon amour* et entame *L'Année dernière à Marienbad* au moment où débute le tournage de *L'Amour existe*. Avec ces films et ses précédents courts métrages, il a réinventé le travelling : libéré des simples contraintes descriptives comme des tentations du vide moderniste, les mouvements d'appareil semblent devenir le sujet principal des plans, ce par quoi l'image « consiste ». Héritant du maître français des travellings, Max Ophuls, un art riche des variations de vitesses, des changements de direction et d'angle, ses mouvements solitaires expriment l'exploration de consciences fantômatiques et transforment tout décor en labyrinthe mental : les travellings dans *Hiroshima* semblent autant parcourir une impossible mémoire qu'une ville réelle. C'est exactement du même geste que participent les avancées interminables de *L'Amour existe*, en leur ajoutant souvent une brutalité ou une immédiateté physique (le travelling fonçant contre un mur, celui qui suit la moto) — cette hybridation lyrique restera la marque forte du style de Pialat.

■ TEXTE TRANSVERSAL

Le second temps

« *Longtemps, j'ai habité la banlieue. Mon premier souvenir est un souvenir de banlieue. Aux confins de ma mémoire, un train de banlieue passe, comme dans un film. La mémoire et les films se remplissent d'objets qu'on ne pourra jamais plus appréhender.* » Les phrases d'ouverture du commentaire de L'amour existe sont programmatiques : elles annoncent le sujet et le ton, l'obsession et l'humeur. La formule associant « la mémoire et les films » s'offre par la monotonie de la voix, la grisaille des images, puis un peu plus tard la lenteur de la musique, dans une immédiate mélancolie. Cette mémoire-là n'est donc pas vive et heureuse, troublante et proliférante comme celle qu'invente, à la même époque, l'œuvre d'Alain Resnais. Dans la première partie du film, les plans parcourent des objets, des lieux, des paysages quasi-déserts formant une sorte de scène désolée du souvenir. La durée des plans est presque systématiquement celle nécessaire à un mouvement de description : panoramiques et travellings « tiennent » les plans de l'intérieur, les tendent comme des élastiques, deviennent leurs seules raisons dynamiques. Le sujet des plans est autant ce qu'ils montrent que le mouvement même de la description, son déroulement spatial et temporel induisant une sorte de présence fantôme ébauchant des actions (les mouvements) qu'il n'achève jamais ou qui ne mènent à aucun résultat. À chaque fin de plan le temps semble se suspendre avec l'arrêt du mouvement ou la sortie d'une silhouette, comme si les images étaient des cellules contenant des énergies mortes sitôt que nées, de courtes bouffées de souvenir s'écrasant à tour de rôle, comme des vagues. Un plan emblématique de ce double effet d'inachèvement et de suspension est celui du cheval au galop : alors que le commentaire nous annonce que « *à quinze ans, ce n'est rien de dépasser à vélo un trotteur à l'entraînement* », un travelling suit le trotteur, mimant donc le regard de l'enfant, mais ne le dépasse pas, restant fixé sur son sujet et dans la cadence de son mouvement. L'attente produite par le commentaire n'est pas remplie et le plan s'achève donc avec le sentiment d'une irrésolution d'autant plus grande que le mouvement interne créait, lui, une certaine euphorie — vitesse, glissement qui ne conduisent nulle part, comme d'autres travellings s'écrasent contre des murs.

C'est que le souvenir n'est pas seul, que la mélancolie s'articule à des colères contemporaines, que le temps d'un plan enchaîne sur le temps d'un autre ou sur celui du commentaire, de la musique. La suspension d'action, qui produit l'impression forte de suspension temporelle et « l'effet de souvenir », ne crée des vides que pour les rattraper, les relancer dans ce qu'il faut appeler, littéralement, un second temps. *L'Amour existe* est, à ce titre, une excellente illustration des quelques phrases de Serge Daney citées en introduction (cf. p. 3) : « Seul compte l'enchaînement », qui ne va pas remplir ou résoudre la suspension mais reprendre et faire passer l'énergie, le sentiment, de l'action tronquée. Ainsi dés le début du commentaire, un travelling avant vers une fenêtre par laquelle on voit passer un train raccorde étrangement avec un travelling arrière dans la même pièce, avec un même train passant en fond. Les deux plans se butent spatialement à l'exiguïté de l'espace et temporellement à la durée du mouvement, mais leur enchaînement induit la possibilité d'une faille, d'un saut instantané dans le temps, comme si on était soudain dans le même lieu mais à une heure, un jour, voire à une époque différente. Le raccord a introduit un « second temps », exactement comme le film dans son ensemble va travailler à l'articulation de sa première partie mélancolique à une seconde plus politique et acerbe, dirigée vers le présent, et le futur. Ce second temps introduit dans la durée l'équivalent du « changement d'angle » que le film réclame et crée dans l'espace : une diffraction temporelle révélant dans le présent des plans leur charge de passé, par un échange dynamique entre les mouvements de la mélancolie et les clichés de l'utopie.

Entre *La Peur, petit chasseur*, *Le Droit Chemin* et *L'Amour existe*, on voit donc se dessiner une ressemblance fondamentale mais aussi une forte ligne de partage. Dans les trois films, le travail sur la temporalité du plan renvoie directement à un travail de la mémoire du protagoniste, qu'il soit visible comme dans les deux premiers, ou invisible comme le narrateur de Pialat. Cette mémoire désigne une dimension temporelle supérieure au film, mais aussi dangereusement proche de son fonctionnement : « *aux confins de ma mémoire* (…) *comme dans un film* ». C'est la correspondance stricte que réalise le film d'Achard, en inventant dans un plan unique une scène traumatique bouclée sur elle-même, où celui de Gokalp, qui superpose imaginairement par le « truc » de l'inversion, les débuts et les fins des plans. Chez Pialat, le « second temps » est au contraire une ouverture hors du ressassement obsessionnel et donc, de la simple psychologie, ou plutôt une manière d'articuler le temps psychologique au temps social et historique. Le temps des plans s'ouvre et se divise : « *un simple changement d'angle suffit.* »

French Kiss



par Hervé Aubron

Seb héberge la cousine américaine de son ami JP, Kate, en visite à Paris. La jeune fille paraît dès son arrivée entreprenante, mais se bute à l'inhibition de Seb. Rejoignant le jeune homme chez lui le lendemain soir, elle découvre qu'elle a perdu son passeport. Ils sillonnent Paris pour le retrouver. Après plusieurs péripéties, Kate se perd dans la ville. Errant à sa recherche, Seb rencontre par hasard un ami, qui raconte avoir surpris JP et Kate planifiant une idylle entre elle et Seb. On finit par localiser la jeune fille, avec le concours inattendu de son chat. Un « happy end » révèle que Kate n'avait pas perdu son passeport et n'est pas américaine. Elle obtient tout de même le « french kiss » qu'elle réclame à Seb, tandis qu'un flash radio annonce un coup d'État anarchiste aux États-Unis.

Antonin Peretjatko

Né en 1974 à Grenoble, Antonin Peretjatko intègre l'école Louis-Lumière en 1999, section image. Après deux documentaires réalisés dans le cadre de sa scolarité, il réalise en 2002 une première fiction, *L'Heure de pointe*, tournée sans aide financière et qu'il développe lui-même : le film joue de ces conditions artisanales, sa texture reproduisant celle d'une vieille copie (noir et blanc granuleux, rayures, voilage...). Racontant, sur fond de voix *off* et de jazz, les facéties et la mélancolie d'une bande de copains parisiens, il est souvent perçu comme un pastiche de la Nouvelle Vague. Suit en 2003 *Changement de trottoir*, qui explore en couleurs la même veine, puis en 2004 *French Kiss*, d'apparence plus composite. Peretjatko prépare actuellement un moyen métrage, *L'Opération de la dernière chance* (parodie de film d'espionnage, basée sur des images de vacances), et un long, *Hector et Pator*, qui reprendra le registre (et une bonne part des comédiens) de *French Kiss*.

Fiche technique

Production Chaya Films
Producteur Serge Catoire
Scénario Antonin Peretjatko
Image Simon Roca
Son Laure Allari
Interprétation Vincent Vicompte, Marie-Lorna Vaconsin, Thomas Schmitt

France, 2004, fiction, 18 minutes, 35 mm, 1/1,85 Couleurs

E N T R E T I E N   A V E C   A N T O N I N   P E R E T J A T K O

« Faire semblant de ne pas réfléchir »

LA COMÉDIE ET LE POLITIQUE

La comédie n'était pas à la base ma vocation absolue. Je savais seulement que montrer l'intériorité ou la psychologie des personnages ne m'intéressait pas. Je me suis aperçu que les quelques gags de mon premier film, *L'Heure de pointe*, marchaient plutôt bien en projection. J'ai adoré cette jubilation. Du coup, j'ai laissé aller mon penchant comique, d'autant que je trouve qu'il y a peu de comédies d'auteur dans les courts métrages. *Changement de trottoir*, mon deuxième film, était encore assez élégant. *French Kiss* est volontairement plus hirsute : j'essaie de diversifier les styles comiques, de la blague enfantine à l'humour potache, à la limite du lourd. C'est une sorte d'expérience. Je ne cherche pas spécialement, en revanche, le second degré.

J'ai vraiment conçu *French Kiss* comme une comédie politique, notamment sur les Américains. Les points d'interrogation qui apparaissent à l'écran interrogent entre autres la place des Américains, comme lorsque Kate se demande « Où vais-je ? » devant une enseigne reprenant des noms de villes du monde entier. J'assume complètement le fond anarchiste. La comédie permet plus facilement de faire passer des idées, alors que le film dit social prêche un peu pour les convertis et a tendance à ressasser les clichés médiatiques. Je trouve que de nombreux films de ce genre font semblant de réfléchir. Je préfère faire semblant de ne pas réfléchir.

CONTRE LES TOURNAGES « ASSIS »

On est toujours debout sur mes tournages. Je n'aime pas réaliser assis parce que ça fait logiquement un film assis. On tourne sans combo (moniteur), je fais confiance au cadreur. Comme j'ai une formation technique, je peux suivre, parler d'égal à égal avec les techniciens. Le rythme du tournage est très important. Cela ne doit jamais retomber. C'est pour ça que je préfère les équipes légères (moins de dix, comédiens compris) : on se déplace très rapidement, on n'a pas de grosse machinerie. J'ai une idée du montage très précise dès le tournage. Beaucoup de réalisateurs tournent sous plusieurs axes, par sécurité, et choisissent au montage. Moi, c'est la plupart du temps un seul axe.

LE GOÛT DE L'ACCÉLÉRATION

Le rythme de tournage est aussi important parce que je voulais un film en accélération perpétuelle, de plus en plus fou, avec des fausses fins. On croit que c'est fini et ça redémarre. C'est pour cela que j'aime beaucoup les panoramiques rapides, qui précipitent la situation. La rapidité est importante selon moi, en termes comiques : on doit enchaîner gag sur gag, afin que le spectateur, s'il n'accroche pas au premier, puisse tout de suite en expérimenter un autre. En contrepartie, il faut veiller à resserrer au maximum le montage final, pour éviter les temps morts. J'essaie toujours de faire le plus court possible. *French Kiss* faisait à la base 23 minutes, il en a au final cinq de moins.


Extrait du scénario.


L'Heure de pointe (2002)

Ce goût de la vitesse doit expliquer le fait que j'ai toujours tourné en accéléré, à moins de 25 images par seconde. Le calcul est simple : si on tourne à 18 images, le film est accéléré, si on projette à 18, il est ralenti. Au départ, cela a été un moyen de contourner ce problème : alors qu'on tourne habituellement à 25 images par seconde, on projette les films à 24. Du coup, c'est un peu plus lent. On perd en tonalité de son et en rythme. Un film de 10 minutes tourné à 25 images fera 11 minutes s'il est projeté à 24. J'ai du coup tourné *Changement de trottoir* à 23 images par seconde pour anticiper ce ralentissement. On sentait tout de même l'accélération dans certains plans et l'effet m'a intéressé : j'ai forcé la dose dans *French Kiss* en le tournant à 21 images.

IMAGES RAPPORTÉES : CITATIONS ET DOCUMENTAIRE

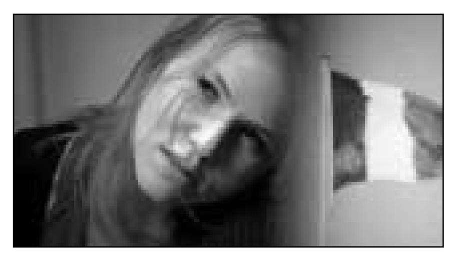
Les références à la Nouvelle Vague, dans mes films, relèvent de l'inconscient. Dans *L'Heure de pointe*, je ne cherchais vraiment pas à faire un pastiche, ce que beaucoup ont cru. Quand on le tournait, l'équipe pensait plutôt que ça allait ressembler à du Mocky.

Godard est bien sûr important pour moi, mais je préfère ses films les plus récents. Si j'ai une référence consciente, c'est plutôt Blake Edwards.

French Kiss semble fait de bric et de broc : j'aime bien le côté débraillé, faire semblant de ne pas faire attention. On croit souvent qu'il y a beaucoup d'improvisation alors que c'est en fait très écrit. Le mélange entre fiction et images documentaires relève du même parti pris : toujours casser le rythme, mélanger les différents régimes d'image, et aussi ancrer un film a priori fantaisiste dans une époque et une réalité. Les prises de vue du défilé du 8 mai ont été réalisées trois mois après le tournage (tout comme la séquence du pont et des cartes postales). J'avais un problème de rythme au montage, j'avais besoin d'une sorte de parenthèse. J'en ai parlé avec mon producteur et on est finalement allé au défilé avec les deux acteurs. C'est un détour, une digression à la fois documentaire et irréelle.

Un défi aux clichés







Centrifugeuse à gags, *French Kiss* affiche sa stratégie de la surenchère : Antonin Peretjatko le dit lui-même (cf. Entretien), l'essentiel ne réside pas dans l'efficacité ou la subtilité de chaque plaisanterie, mais dans la rafale de leur succession. Manifestement allergique au vide, le film enchaîne les pétarades, quitte à ce qu'elles ne soient pas toutes parfaitement dessinées ou abouties et pourvu que beaucoup de registres comiques soient représentés, du naïf à l'égrillard, du langagier au grotesque.

Cette fièvre influe sur la texture même du film, qui n'hésite pas à volontairement débrailler son filmage par le recours à des jump cuts et des mouvements de caméra — souvent des panoramiques — en apparence précipités et cavaliers. Ce dilettantisme formel, bien prémédité, se manifeste aussi dans une photographie sans apprêt et un refus quasi militant de la transition narrative ou visuelle, au profit de coupes franches et rugueuses. *French Kiss* s'apparente à une pochade composite, un collage soulignant ses jointures, de manière d'autant plus frappante que les deux films précédents de Peretjatko, *L'Heure de pointe* et *Changement de trottoir*, présentaient des plans beaucoup plus composés et une stylisation visuelle très homogène (grain élégant du noir et blanc dans le premier, palette de couleurs acidulées dans le second).

Au-delà du seul goût pour la farce, cette précipitation peut aussi être conçue comme le symptôme d'une désorientation plus angoissante. À l'image de ses personnages-pantins n'ayant aucune prise sur leurs gestes (chutes et maladresses) et leurs émotions (l'inhibition de Seb), le film ne semble appréhender que de manière panique un monde ne pouvant plus être déchiffré, *a fortiori* compris — comme l'attestent les nombreuses références à l'actualité et les commentaires volontiers sarcastiques qu'elles occasionnent dans le dialogue. Il y a là une impuissance bien connue : les dérèglements de l'actualité sont d'autant plus difficiles à saisir que nous sommes surinformés, donc toujours en proie aux paradoxes et aux contradictions des faits, mais surtout à des images préfabriquées et à des stéréotypes. À en croire *French Kiss*, il est impossible d'échapper au cliché, ce que résume explicitement la séquence des cartes postales (cf. « Analyse de séquence »), tout comme plus tard Kate se rend avec JP dans un solarium qui décline, à travers des posters, des tropiques de pacotille. Deviendrons-nous les touristes de nos propres existences ?

Chaque situation est ici rattrapée par le préjugé (lieux communs antiaméricains ou antifrançais formulés par les personnages, Kate réduisant même Seb à un drapeau tricolore, qui vient masquer le jeune homme à l'écran), l'image d'Epinal désuète (le vendeur de journal gauchiste, comme parachuté d'une autre époque) ou le kitsch mercantile, dont les connotations sexuelles sont explicites : « Kiss » inscrit sur la boîte de maquillage de Kate, nom ambigu du chat Pussy, affiche pour de la lingerie dans laquelle JP découpe une culotte, bouteille de champagne débordante et tour Eiffel du final, qui pourrait conclure un film érotique des années soixante-dix.

Ce parasitage permanent induit un étrange anachronisme : si son intrigue est clairement ancrée dans les années 2000, *French Kiss* invoque plutôt un imaginaire pop des années 60-70, insinuant que ses personnages, peuplés de stéréotypes passés et usés, sont voués à toujours être en retard sur leur propre époque, tout comme dans *L'Heure de pointe*, on utilisait des portables mais dans un univers s'apparentant plutôt aux années 50.

Proliférant et se télescopant, les clichés anesthésient, rendent illisible le monde. On en vient à ne plus rien percevoir, on ne distingue plus les mots et les choses : lapsus concrétisé des "passeports au chocolat", confusion entre l'église de la Madeleine et la madeleine de Proust, ou encore iris de la caméra qui prend le pas, à la faveur d'un jeu de mot, sur la réalité des fleurs vendues à l'étal (des tulipes en l'occurrence).

French Kiss invoque de nombreux horizons cinématographiques, *a priori* hétéroclites — sous-genres peu prestigieux (comique troupier, comédies sexy de bas étage à la Max Pecas), comédie excentrique américaine (Blake Edwards, le chat Pussy évoquant par ailleurs *What's new Pussycat ?*), cinéma muet (l'accéléré, l'usage de l'iris), film militant d'avant-garde (les inscriptions à l'écran). Mais aussi la Nouvelle Vague avec singulièrement Éric Rohmer (marivaudage avec une jeune touriste à la lisière du roman-photo) et Jean-Luc Godard : étudiante américaine et jeunes gens sur qui on tire dans une rue (*À bout de souffle*), insouciance de jeux amoureux en trio (*Une Femme est une femme*), usage des cartes postales (*Les Carabiniers*). L'histoire du cinéma n'échappe pas ici à l'étouffante inflation des clichés : les références de répertoire, à force d'être sollicitées par les cinéphiles, deviennent elles-mêmes des cartes postales, se mêlant à la pacotille de série Z.

Face à cette neutralisation, la forme du puzzle, tel celui que le personnage de Pierre déverse fébrilement sur une table, est peut-être une issue : une image comme figée, plombée par le cliché, qui ne doit pas tant être regardée que reconstituée. Au risque de mélanger toutes les pièces, *French Kiss* recolle les morceaux comme il peut.

Voyage dans une carte postale

Une séquence développe assez nettement la manière dont les stéréotypes parasitent perpétuellement le quotidien, l'aliénant et l'enchantant tout à la fois. Le premier plan (**1**) présente Kate de trois quart dos sur un pont, accoudée et rêveuse, ce que souligne la musique. Le cliché de la femme éthérée, soudain mystérieuse, remplace celui de la jeune touriste. Un point d'interrogation s'inscrit à l'écran, interrogeant cette transformation et marquant au-delà une perplexité généralisée : à quoi se raccrocher si le monde est une valse de clichés se désamorçant les uns après les autres ?

La panique saisit ce plan très posé (une sorte de poster romantique) avant même qu'il ne s'achève : la voix de JP, sensiblement accélérée, intervient en amorce, et coupe court à la méditation idyllique. Suit un panoramique zoomé (**2**), où Kate s'apparente à une marionnette : elle suit JP de façon dégingandée, boitillant et poussant des « aïe » mécaniques, à la manière d'un automate déréglé. Soudainement arrachée à un stéréotype flatteur, la baudruche semble se dégonfler.

Décrétant qu'ils n'ont plus le temps de visiter Paris, JP y substitue un diaporama artisanal, présentant à Kate des cartes postales qu'il lui demande d'identifier (**3**). La première représente Notre-Dame, réellement présente à l'arrière-plan, mais occultée par sa propre photographie. La mise en abyme ne saurait être plus explicite sur la façon dont les artefacts se substituent à ce qu'ils sont censés représenter. Kate s'évertue pourtant à toujours regarder l'horizon, si bien qu'elle répète « Notre-Dame », alors que JP est passé à une carte du Sacré-Cœur. Agacé, il lui demande de se concentrer. Son jeu de cartes mobilise du coup entièrement l'écran, en gros plan (**4**), bouchant toute perspective. D'où une confusion grandissante sur la réalité des images présentées, marquée par les calembours sur la Madeleine (de Proust) et l'arc-en-ciel (de Triomphe).

La carte postale de l'Arc de triomphe est vite remplacée par une vue « réelle » de l'édifice (**5**) : c'est le début de la digression « documentaire » sur le défilé militaire. Une continuité s'établit entre les deux régimes d'image, en apparence éloignés, d'autant que ce plan balaie des blasons, sur le fronton du monument. Ces blasons, commémorant des hauts-faits passés, semblent alors considérés comme des cartes postales d'un genre particulier. Autrement dit : le grandiloquent Arc de triomphe était une carte postale avant la lettre, parfaitement adapté à cette imagerie.

Les vues suivantes insistent sur l'aspect passéiste et folklorique de la tradition militaire : vieux gradés en uniforme à côté d'une plaque « Place Charles-de-Gaulle » (**6**), historiquement figés, puis des vues de préparatifs (**7**), accompagnés d'archaïques cors de chasse, de bruitages de fusils qu'on charge et de sabots de chevaux. L'aspect saccadé des 21 images par seconde présente les soldats comme des jouets animés ou les fantômes d'un autre temps, marchant au rythme des films muets (**8**). Ironisant ouvertement sur la forfanterie patriotique, *French Kiss* ramène un rite républicain (et plus largement une imagerie française) à un cliché poussif et poussiéreux. L'apparition de Jacques Chirac (**9**) achève le tableau. N'échappant pas aux saccades des 21 images par seconde, accentuées par un jump cut, le président est lui-même présenté comme une poupée mécanique — archaïsme que soulignent en voix off les deux personnages, ironisant sur son élection à 82%, « comme en Afrique ».

Un zoom arrière permet d'inscrire dans un même espace le personnel politique quittant la cérémonie et les deux acteurs, présents dans le public (**10**). Ce procédé, censé relier réalité et fiction, n'est pas sans ironie, tant le supposé documentaire est traité comme une fantasmagorie, alors que le principe de réalité semble plutôt résider dans les commentaires des deux personnages fictionnels. Le départ du président en voiture (**11**), envolée aussi subite qu'avortée, amplifie l'irréalité de la séquence.

Le brusque retour à la situation de départ, sur le pont (**12**), peut en effet laisser croire que les deux personnages ne l'ont jamais quitté, ont déliré les clichés français les plus typés, comme s'ils étaient pour quelque temps entrés dans la carte postale de l'Arc de triomphe. Fantasme qui n'est pas sans rappeler le final d'*Un Américain à Paris*, de Vincente Minnelli (*French Kiss* aurait pu s'intituler *Une Américaine à Paris*), dans lequel Gene Kelly danse à l'intérieur d'une gravure de la capitale. Par ce procédé, qui poussait aux dernières extrémités le décor général du film (un Montmartre de carton-pâte), Minnelli présentait Paris comme une ville se confondant avec son propre fantasme, une grande carte postale.

Kate et JP quittent le pont (**13**). La jeune fille claudique à la traîne, toujours comme un pantin, se plaint de ne pas être secourue et se raccroche à un lieu commun antifrançais (« *Ingrat, on vous a sauvés en 45* »). JP l'aide à se déchausser.

Mais le pied de Kate ne peut longtemps rester nu, c'est-à-dire non vêtu d'un cliché : c'est d'abord une citation impromptue sur ses orteils (le « Love » de *La Nuit du chasseur*, que Mitchum arborait sur ses doigts — loi comique de l'inversion) (**14**), puis le dessin d'un escarpin, ou plutôt d'une pantoufle de verre, qui se superpose au pied (**15**), figé dans une posture de salon d'essayage. Il s'agit bien ici, pour Kate, d'essayer fugacement un nouveau stéréotype — celui de Cendrillon, en l'occurrence : « Il n'y a plus qu'à trouver le prince charmant. »

PISTE 1

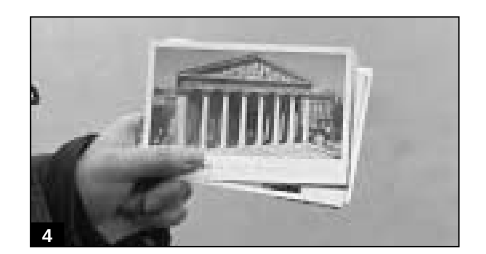
Vitesses. *French Kiss* frappe d'abord par un choix formel surprenant : filmer à la vitesse de 21 images par seconde au lieu des 24 ou 25 habituelles (cf. « Entretien »). Cette caractéristique, ayant pour effet d'accélérer le rythme du film, permettra de se pencher sur un élément essentiel du procédé cinématographique : un film est une série d'images fixes enregistrées à une vitesse régulière à laquelle doit être conforme la vitesse de projection. Avant l'apparition des caméras à moteur, les opérateurs faisaient défiler la pellicule devant l'obturateur en tournant une manivelle, et ce geste manuel créait parfois des irrégularités de vitesses. Pour les aider à trouver le bon rythme et à conserver une certaine régularité, on leur conseillait de fredonner la chanson *La Sambre et Meuse*. C'est justement cette musique que l'on entend pendant les génériques de début et fin de *French Kiss*, comme un clin d'œil au cinéma des origines. Cette accélération rappelle également le rythme de certains films burlesques (ceux de Chaplin ou Keaton, par exemple). Ces films étaient pour la plupart tournés en 16 ou 18 images par seconde, et ce que l'on croit être un effet comique est donc en partie dû à un décalage entre la vitesse d'enregistrement de l'époque et la vitesse de projection actuelle (24 images par seconde au cinéma, 25 à la télévision). C'est ce décalage que reproduit volontairement Antonin Peretjatko dans *French Kiss.*

Au-delà de ces questions techniques importantes, on pourra étudier comment la vitesse joue souvent un rôle essentiel dans la comédie. Chez Buster Keaton, Charlie Chaplin ou Harold Lloyd, l'enchaînement très rapide des gags correspond à la fuite constante des personnages, aux courses poursuites qu'ils provoquent et à leur utilisation de nombreux moyens de locomotion (pour Keaton, voir *Le Mécano de la Générale* - 1927 ; pour Chaplin, *Le Cirque* - 1928 ; pour Harold Lloyd, *Monte là-dessus* - 1923). Certaines comédies parlantes se caractérisent par la vitesse de leurs dialogues, *La Dame du vendredi* de Howard Hawks (1940) en est l'exemple le plus connu. D'autres comiques jouent au contraire sur la lenteur. C'est le cas de Laurel et Hardy, inventeurs du « slow burn » (que l'on peut traduire par « combustion lente »), technique consistant à étendre le gag dans la durée en ralentissant le temps d'action et de réaction des personnages. On trouvera d'autres grands exemples de gags « slow burn » dans *The Party* de Blake Edwards (1968) avec Peter Sellers.


1


2


3


4


5


6


7


8


9

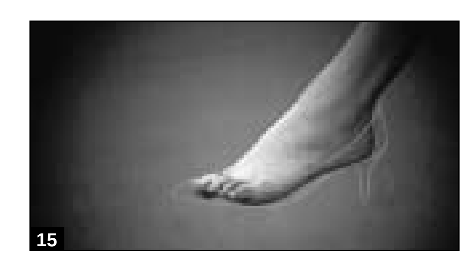

10


11


12


13


14


15

PISTE 2

« Images documentaires ». Comme Maurice Pialat dans *L'Amour existe*, mais de façon bien différente, Antonin Peretjatko démontre qu'il n'y a pas de réelle opposition entre ce que l'on appelle le documentaire et la fiction. On pourra étudier la manière ironique avec laquelle il utilise à deux reprises des images documentaires. D'abord avec les plans du défilé du 8 mai, qu'il intègre dans son récit et soumet à son rythme en les accélérant et en les hachant par le montage. Il utilise ainsi les moyens du cinéma pour accentuer la part de mise en scène contenue dans cette cérémonie, jusqu'à la ridiculiser (cf. « Analyse de séquence »). Plus tard, un carton nous annonce des « Images documentaires ». Ce qui suit est pourtant une scène jouée dans laquelle deux hommes discutent de leurs affaires devant la Bourse. Ce carton ironique suggère que ce dialogue écrit est aussi vrai, ou même plus vrai, qu'une conversation saisie par hasard. C'est aussi une façon d'affirmer que comédie et caricature peuvent révéler quelque chose de la réalité. Cette dimension est également sensible dans les constantes allusions à l'actualité politique qui ancrent le film dans son époque.

PISTE 3

Jean-Luc Godard. *French Kiss* s'apparente à certains des premiers films de Jean-Luc Godard. Kate rappelle Jean Seberg dans *À bout de souffle* (1959) et l'idiotie des deux garçons évoque *Les Carabiniers* (1963). Comme Godard, Peretjatko créé une distanciation en nous rappelant constamment que nous sommes au cinéma, par des fermetures à l'iris, des insertions de textes. Comme Godard, il se soucie peu des transitions. Son montage est brusque et parfois haché par des *jump cut*, c'est-à-dire des coupes dans un plan continu (cf. Jacques Chirac au défilé du 8 mai, Seb préparant le boudin). Dans *À bout de souffle*, Godard fut l'un des premiers à utiliser cette technique de façon délibérée. Comme lui, Peretjatko pratique la digression et le collage (allusions à l'actualité, images documentaires, cartes postales, etc.). Le film de Godard dont *French Kiss* est le plus proche est *Une Femme est une femme* (1961), comédie sur les amours d'un trio parisien nourrie de références cinématographiques, de blagues potaches et de jeux de mots, alternant également scènes d'appartement filmées sur pied et scènes de rue d'un style quasi documentaire. Bien sûr, il faudra relativiser ces comparaisons, Peretjatko ne s'inspirant que de la part la plus superficielle des films de Godard, dont l'humour est toujours un contrepoint au sublime.

Joies et tourments de la régression



Duck Soup (1933)



The Party (1968)

Dès ses premiers plans, *French Kiss* affiche l'aspect régressif de ses personnages devant des étals de bouquinistes, au bord de la Seine : deux vieux adolescents qui se goinfrent de crème glacée et de frites, engoncés dans des vêtements tirebouchonnés. Le tableau, volontairement outré, n'est pas un simple accessoire sociologique, suivant par exemple le motif du trentenaire refusant de vieillir, amplement sollicité par les médias. La question de la régression est ici beaucoup moins stable et codifiée, plus invasive. Toute situation est susceptible de se transformer en jeu, avec une perte logique du sens de la mesure, comme dans le disproportionné dispositif du chat et du mégaphone. C'est bien sûr aussi la pudibonderie adolescente de Seb, esquivant aussi bien les avances de Kate que de l'inconnue qu'il croise sous la tour Eiffel, ou encore la puérilité de Pierre, et son excuse risible du puzzle.

Cette logique régressive ne fait ici qu'hypertrophier un fondement essentiel du comique. La figure du grand enfant asexué est classique dans le cinéma burlesque. D'où une ambiguïté de ses héros, une obscénité secrète qui amuse en même temps qu'elle rebute confusément les autres protagonistes : l'inquiétant Harpo des Marx Brothers (à la limite du maniaque), Jacques Tati (le rapport lunaire de M. Hulot avec les jeunes filles), Peter Sellers (sa bluette distendue dans *The Party*, de Blake Edwards)... Il est naturel que la régression, inversion du sens naturel prescrit par la bienséance, apparaisse comique : au-delà des attendus charivaris et carnavals, ou du seul registre grotesque, elle implique bien le comique en tant que tel, jusque dans ses manifestations les plus « culturelles ». Le comique de langage, par exemple, n'y échappe pas, notamment via le jeu de mot — dont *French Kiss* ne fait pas l'économie — qui consiste à prendre le langage au pied de la lettre, en oubliant la réalité des choses (bien connue drôlerie des confusions langagières chez l'enfant).

Dans *French Kiss*, la régression n'est pas seulement un moteur comique. Elle est aussi idéologique (les commentaires politiques ne peuvent dépasser le stade du ricanement) et surtout esthétique : sollicitant clichés et imagerie kitsch, le film dessine le désarroi d'êtres abandonnés à des idées et des formes toutes faites, et s'en contentant, puisqu'ils ne parviennent pas à les penser ou les renouveler. Bêtise contemporaine et somme toute très partagée, que le film ne surplombe pas mais reprend à son compte, sur le mode de la surenchère ou de la grimace.

Comment figurer la régression ou la bêtise, en évitant le regard stérile du juge éclairé, en acceptant même d'en encourir le péril ? Question d'importance, intimement liée à la modernité : telle est la thèse d'un essai, *L'Idiotie*, publié en 2003 par le critique d'art Jean-Yves Jouannais (éd. Beaux-Arts magazine). Selon lui, le créateur moderne ne doit pas se considérer comme un initié, un être d'exception. C'est un clown qui doit jouer de sa désorientation, de ses faiblesses, de son idiotie (et non de sa maîtrise ou de son savoir). La mythologie solennelle du chef-d'œuvre, supposé achevé et parfait, participe, selon Jouannais, de la logique même du lieu commun qu'il est supposé éviter. L'artiste ne devrait dès lors pas regarder de haut les stéréotypes mais, convenant qu'il n'a pas leur force de frappe, jongler avec eux, en courant le risque d'apparaître ridicule ou aberrant.

On pourrait, sur ce terrain, remonter jusqu'aux Fumistes fin de siècle, Alfred Jarry ou le dadaïsme. Plus proche de nous, l'écrivain polonais Witold Gombrowicz (1904-1969) a développé sa philosophie autour du principe de l'Immaturité, trait essentiel de l'homme (y compris vis-à-vis de sa propre culture). La grande gageure revient, pour Gombrowicz, à mimer cette immaturité, non simplement l'évoquer (donc l'enfermer dans une forme, masque d'une pseudo-maturité).

De telles références apparaissent un peu écrasantes pour *French Kiss*. Plus adaptées à son échelle apparaît un sous-genre comique américain que l'on pourrait précisément résumer à des comédies régressives. À la tentation de la chorégraphie ou de la pantomime du burlesque, ces films préfèrent un grotesque souvent disgracieux, insistant beaucoup sur l'imbécilité (plus que la naïveté) de leurs protagonistes (en cela lointains héritiers du roman *La Conjuration des imbéciles*, de l'Américain John Kennedy Toole), et sur la matière poisseuse dans laquelle ils se débattent, grosse de frustrations et de dérèglements corporels. John Waters, volontiers scatologique et obsédé par la vulgarité américaine, en fut un représentant dans les années 70. Ce cinéma, d'abord underground, a aujourd'hui trouvé sa place dans le circuit commercial classique : citons les frères Coen (dans leur veine de *The Big Lebowski*), les frères Bobby et Peter Farrelly (*Mary à tout prix*) ou la série d'animation télévisée *South Park*.

TEXTE TRANSVERSAL

Claquements de gags

On a compris, avec les trois films précédents, que la manière la plus simple d'appréhender analytiquement le « temps » d'un plan est d'observer précisément le rapport entre sa durée et celle des multiples actions qui s'y inscrivent, que ces dernières soient le fait des acteurs principaux, des figurants, d'éléments de décor ou de la caméra elle-même. Comme « cadrage temporel », le plan est aussi une manière de rapprocher, éloigner, renverser, décaler une durée — Roland Barthes écrivait par exemple que le ralenti est une « loupe temporelle ». Mais de même qu'il est courant de privilégier, en termes spatiaux, des cadrages qui centrent les sujets, le « cadrage temporel » se contente le plus généralement de faire correspondre la durée du plan à celle d'une partie d'une action recomposée ensuite par le montage, dans un souci d'économie descriptive et narrative. Les grammaires ordinaires du cinéma apparentent les films à de vastes et précises mécaniques dont chaque plan est un rouage tournant avec d'autres, pour des effets et suivant des enchaînements réglés, en vue d'un résultat qui les dépasse. C'est exactement cette mécanique des enchaînements et des réglages rythmiques que, très tôt dans l'histoire du cinéma, le genre burlesque va à la fois mettre en scène et en crise — l'image emblématique de ce travail demeurant toujours celle de Charlot bloqué dans les roues dentées des *Temps modernes* (1936).

Dans le burlesque, des situations quotidiennes prennent des allures épiques par déformation d'un élément de l'action (personnages disproportionnés, aux vitesses mal adaptées, maladroits ou trop adroits), exacerbation ou déflation des enchaînements dans l'espace (avec par exemple la figure de la course-poursuite) et dans le temps (avec par exemple le « *running gag* », ou gag à répétition). « Déflation » parce que, comme vu dans la partie « Piste 1 » avec l'exemple du « *slow burn* », illustré par Buster Keaton ou Blake Edwards, le gag peut aussi se baser sur un ralentissement outrancier de l'action, des temps de réaction des personnages ou de la mise en place d'un dispositif comique. Dans tous les cas, une partie de l'effet du gag tient dans son rapport à la durée du plan et à la possibilité après lui de continuer l'action, donc de faire un raccord. Très lent ou très rapide, le gag constitue souvent le seul sujet du plan ou forme en son sein une « pointe », un climax ; une fois effectué, achevé, il forme une unité simultanément close (le gag a été reconnu, il a produit son effet) et ouverte (quelque chose d'autre arrive, il permet au récit de continuer). Dans *French Kiss*, le « *running gag* » de l'interrupteur qui fonctionne par impulsion sonore, s'éteignant ou s'allumant au moindre claquement de mains ou de porte, est une excellente illustration et métaphore de cette double nature temporelle du gag. Préparées par le récit (on a compris le fonctionnement de l'interrupteur dans une première scène), les réapparitions de cette petite machine sont toujours très rapides ; et une fois, le temps d'un claquement involontaire (dans un morceau de musique), l'écran devient noir et coupe l'action en cours — produisant une chute, alors seulement présente sur la bande son… Le gag est dans le plan noir, ponctuation rythmique parfaite, articulant la suite des actions, mais aussi soudaine et inattendue interruption de l'image.

On a vu dans les analyses précédentes que *French Kiss* est dominé par une esthétique de l'accélération, du raccourci et du signe autonome (les cartes postales). Le film pousse ainsi à sa limite la mécanique du « un plan = un gag », transformant la vie de ses personnages en une course burlesque permanente. Il se passe toujours quelque chose que le spectateur doit reconnaître comme objet comique du plan, et c'est à peu près le temps de cette reconnaissance qui décide du rythme des enchaînements ; comme au cirque, le film avance par numéros ne devant laisser aucun temps morts. Les incrustations d'intertitres ou de dessins constituent, eux aussi, une bonne métaphore du type de durée majoritairement instauré par le film : celui d'une lecture d'éléments juxtaposés qui apparaissent et disparaissent, clignotent comme les cartes postales feuilletées devant Notre-Dame ou le « Happy End » de la dernière scène. Cette métaphore peut servir de base à une analyse plus fine du burlesque pratiqué par *French Kiss*, qui se révèle autant verbal, ou fondé sur des jeux de détournements de significations, que physique. La scène au pied de la Tour Eiffel démarre à la manière burlesque classique — un personnage en fait chuter un autre, le temps de l'image est celui d'une action, une cascade — et après une courte suite de plans, se termine par le comique « *non-sense* » du plan montrant les « *passeports au chocolat* » — image très rapide qui ne fait qu'illustrer le lapsus verbal, augmentant son absurdité par une sorte de passage à la réalité sans suite ni raison. Comme dans la scène sur le pont, où le dessin d'une chaussure se surimprime sur le pied de Kate après qu'on a vu la jeune fille boiter douloureusement, le film enchaîne et semble alors mettre en équivalence un temps d'action corporelle et celui d'une simple reconnaissance de motifs, une lecture de signes.

Obras

Hendrick Dusollier

Né en 1974, Hendrick Dusollier, après une licence en histoire, suit les cours de l'École nationale supérieure des arts décoratifs de Paris (ENSAD). Un voyage *Erasmus* à Barcelone le sensibilise à la transformation de la grande ville et lui donne l'idée du film Obras. Il y travaille par ailleurs sur une campagne publicitaire internationale vantant les mérites d'un whisky… De retour à Paris, il crée et réalise de nombreux jingles et habillages visuels pour des émissions télévisées, principalement pour les canaux de France Télévision. Il prépare actuellement un nouveau film, qui devrait encore se tenir à la lisière du cinéma et du graphisme animé.

par Dick Tomasovic

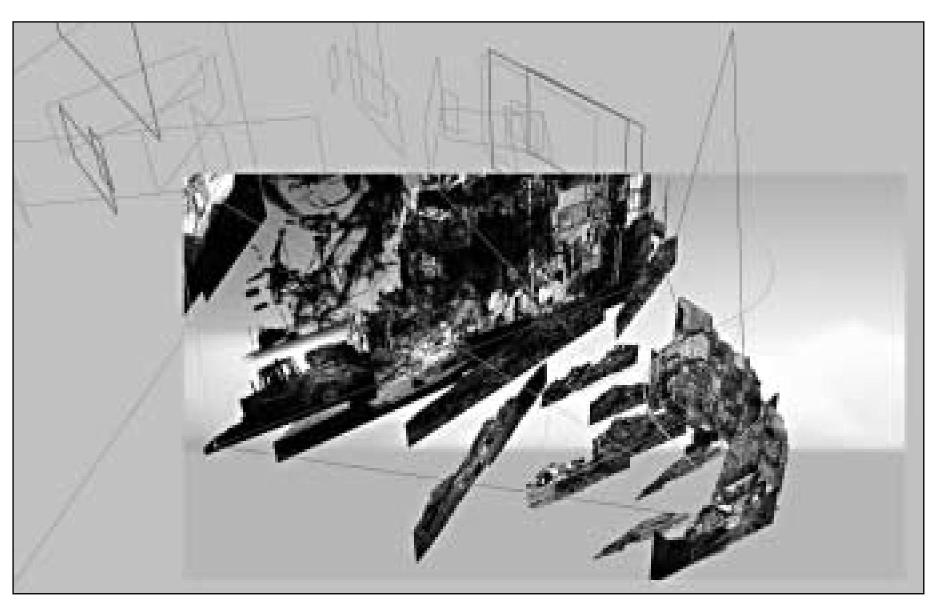
La lumière du crépuscule étire les ombres des promeneurs au sol. La caméra glisse sur des façades d'immeubles, puis pénètre dans un appartement par une fenêtre, s'immisçant comme dans une brèche pour dévoiler l'intimité d'une grande ville, Barcelone. C'est le début d'un long mouvement d'appareil qui évoque poétiquement la vie chahutée de la métropole au cours des dernières décennies. Démolitions et disparitions, mais aussi reconstructions et renaissances, la ville semble perpétuellement en transformation. Au foisonnement sensuel des quartiers populaires du début se substituent les lignes épurées d'un quartier high-tech. Pour un temps seulement, car le film, comme mis en boucle par l'apparition d'une aimable forme féminine, promet de nouvelles mutations.

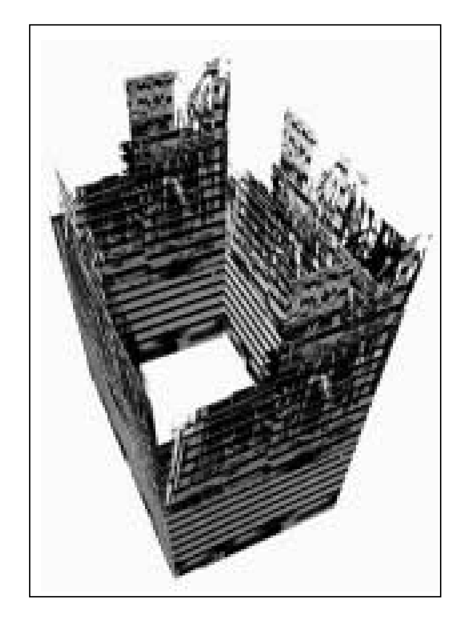
Fiche technique

Production Autour de Minuit
Producteur Nicolas Schmerkin
Scénario, image Hendrick Dusollier
Son Jean-François Viguié
Animation Nobrain
Interprétation Eva Garcia

France, 2004, 12 minutes, 35 mm, 1/1,85
Couleurs

Barcelone : fragments du réel





kjhgkjhgkihjgojhg

DES TABLEAUX ANIMÉS

Pour *Obras*, tous les plans ont été réalisés à partir de prises de vue réelles intégrées dans un espace 3D. De manière générale, le traitement n'est pas réaliste. La plupart du temps, c'est de la « fausse 3D » : plutôt que de systématiquement modéliser en trois dimensions les immeubles, nous avons placé des photos dans un espace virtuel. Pour comprendre ce type de travail, on peut le comparer à un décor de théâtre où plusieurs plans donnent l'impression de profondeur. Il ne s'agit jamais de donner l'illusion de la réalité en ajoutant des éléments ou des modifications à un paysage et en travaillant une 3D réaliste : les images sont des sortes de collages et l'espace est complètement recréé à partir de morceaux de réalité. Nous sommes dans une interprétation plastique de la réalité. La caméra progresse dans une succession de tableaux animés.

Le travail d'animation et les techniques varient en fonction des parties du film. Ainsi, le début est réalisé à partir de prises de vues réelles, filmées à Barcelone. Le premier plan (filmé à la verticale) est non truqué. Ensuite, au fur et à mesure de l'avancée dans le film, les images deviennent de plus en plus abstraites. Les fenêtres de l'immeuble sont filmées une par une (depuis l'immeuble d'en face) et assemblées ensuite dans *After Effects*, un logiciel de traitement d'images, pour reproduire l'impression d'une promenade de notre regard sur un véritable immeuble. Puis, la caméra se déplace dans un espace virtuel en 3D où sont assemblés plusieurs éléments : photos d'immeubles, séquences filmées (les habitants du quartier, les passants, les ouvriers) et des matières filmées (peinture, encre, fumée, poussière…).

UN TOURBILLON DE TRANSFORMATIONS

Pour les vues en extérieur, la ville est reconstituée en 3D à partir de photos d'immeubles du quartier de la Ribera. Plusieurs groupes d'immeubles y étaient en chantier. On y trouvait toutes les étapes de la disparition des bâtiments anciens (immeubles abandonnés aux fenêtres murées, immeubles délabrés, partiellement détruits, immeubles effondrés réduits à l'état de débris, terrains vagues,…). J'ai suivi pendant quatre ans la transformation du quartier, en prenant tous les deux mois des photos de chaque étape. L'objectif n'a jamais été de recréer un processus réaliste de destruction mais bien d'en proposer une interprétation plastique. À cette fin, des séquences vidéo de matières en mouvement ont été filmées en studio. La caméra, placée au sol, filmait une plaque de verre translucide sur laquelle était projetée et manipulée de la peinture (un peu comme dans *Le Mystère Picasso* de H.G. Clouzot). Ces matières servent de masques (par zones d'incrustation) pour passer d'un état à l'autre. Ainsi la ville disparaît dans un tourbillon de transformations.

Pour les vues à l'intérieur des immeubles, nous avons modélisé les lieux et les objets en 3D selon la technique du « caméra map ». Cela consiste à récréer, grâce au logiciel *Studio Max*, les volumes des pièces puis à projeter (« mapper ») des photos panoramiques des pièces sur ces volumes. La pièce existe alors virtuellement et la caméra peut se déplacer à l'intérieur. C'est également ainsi que l'on parvient à projeter des images de personnages disparus sur les parois.

Enfin, la ville nouvelle se constitue de photos assemblées dans un espace virtuel en trois dimensions pour que la caméra progresse dans un décor en formation. Le traitement est toutefois différent, plus graphique, un peu comme si on filmait une table d'architecte en accéléré, sur laquelle apparaîtraient des réseaux de lignes, de structures, des bâtiments, des routes, etc.

Certaines images ont été tournées dans la zone appelée « Diagonal Mar » qui se trouve à la sortie nord-est de la ville, au bord de la mer. C'est actuellement le projet urbanistique le plus important. En quelques années, la ville doit y avoir construit plusieurs centaines d'hectares de logements, hôtels, réseaux de transport, centres commerciaux, zones de loisirs…

TECHNIQUES HYBRIDES

Le procédé d'animation est ici essentiellement basé sur l'utilisation de masques qui découvrent les images photographiques. Des éléments filmés sont également intégrés à l'ensemble : les machines de construction, les ouvriers du bâtiment, etc. Les technologies nouvelles liées à l'utilisation de l'ordinateur (traitement numérique, assemblage et animation 3D) rencontrent ici des techniques plus classiques (peinture, photographie, film, animation traditionnelle).

Parallèlement à ce travail d'animation, nous avons gardé pour la musique le même concept que pour la réalisation des images : recomposer un univers à partir de fragments de la réalité. Des prises de son ont été effectuées à Barcelone afin de restituer l'ambiance sonore de la ville (bruits des machines, cris des ouvriers, bribes de conversations, etc.) puis assemblées et traitées comme de la musique avec les sonorités classiques d'instruments mélodiques et rythmiques.

ANALYSE DE SEQUENCE

Images-attractions et sensations fortes

Film virtuel sur la destruction d'une ville, *Obras* avoue une réelle fascination pour les images d'anéantissement et de désagrégation d'une cité existante mais fantasmée et subjectivée. Sans jouer la logique du genre, le film partage avec le cinéma catastrophe un même regard ambigu, teinté d'une curiosité enfantine qui hésite entre l'effroi et l'émerveillement. Non content d'offrir des images impressionnantes et spectaculaires de destruction et de désolation, Obras met en scène la spectacularisation du regard même. Le court métrage animé insiste en effet sur sa propre mise en spectacle et sur le pouvoir d'attraction de ses images à la fois réalistes (basées sur de vraies captures d'images de la ville) et oniriques (leur mise à distance par le travail d'animation graphique), les installant dans un rapport de proximité ou de familiarité tout en les inscrivant dans un univers parallèle et artificiel.

La scène la plus emblématique de cette mise en spectacle de la ruine ainsi que du regard du spectateur se déroule à peu près au milieu du film. Il s'agit de ce moment où la caméra entreprend de parcourir les soubassements des immeubles et découvre, dans le méandre des lieux abandonnés, des images projetées sur les murs. Deux aspects sont à ce moment remarquables : le « téléguidage » hypnotique du regard du spectateur et la mise en abyme du dispositif cinématographique.

Obras est constitué d'un seul (faux) mouvement d'appareil. Après avoir lentement évolué au milieu des bulldozers et survolé les derniers bâtiments en place (**1**), la caméra accélère son mouvement, bascule soudainement et plonge à travers une série de barreaux, descendant rapidement entre les structures d'acier séparant les étages des bâtiments (**2**). Le mouvement, vertigineux, piège le regard en le saturant. Reposant sur le principe de caméra subjective mise en rapide mouvement, il plonge le spectateur en plein cœur de l'action en lui faisant vivre des sensations visuelles fortes. Le modèle de ce type de mouvement se trouve dans le célèbre épisode IV de *Star Wars* (1977) lors de l'attaque finale de l'Étoile noire. Depuis, il est devenu très commun à Hollywood et s'inscrit dans une industrie de l'attraction — ces « rides » sont aussi populaires dans les parcs d'attractions où ils sont renforcés par un dispositif forain d'animation physique des sièges de la salle de projection. Dans cette séquence, le mouvement d'appareil se fait plus entraînant et coercitif, seule importe ici la spectacularité du projet visuel. La suite de la séquence prolonge cette impression, puisque la caméra déambule dans les pièces comme le visiteur d'une attraction lorsque son chariot le promène à un rythme non modifiable de salles en salles, mais en rupture avec celui du reste du film (le changement de vitesse, entre le mouvement de plongée et celui de la visite même, ralenti, insiste sur un temps en suspension). La caméra évolue comme dans une autre temporalité, un passé révolu dont elle arpenterait les couloirs de manière contemplative, coincée entre deux dimensions. L'histoire est mise en tableaux, en spectacle.

Le second aspect révélant l'importance du spectaculaire dans *Obras* tient précisément dans la nature de ce qui est montré. Chaque mur devient un écran de projection sur lequel défilent des images du passé, résurgentes, tirées de documentaires (sur la guerre civile notamment), de films d'auteur (Luis Bunuel ou Pedro Almodovar) ou du tournage effectué par Dusollier dans le quartier promis à la restructuration. Ces images, fragiles, précèdent la séquence de destruction la plus marquante du film et témoignent d'une possible disparition de la mémoire de l'Espagne. Le film emmène ainsi son spectateur dans une sorte de musée virtuel où sont données à voir les images fragmentaires d'une mémoire souterraine (l'idée d'images refoulées, enfouies, est très prégnante).

Cette séquence d'*Obras* met ainsi en scène deux grands types d'images, d'une part celles d'une hantise des lieux par les événements historiques comme les explosions de la guerre (**3**) juxtaposées à celles du chagrin des femmes (**4**), et, d'autre part, des images plus anecdotiques mais symboliquement fortes, de ce qui est en train de muter, de disparaître : le vieux salon de coiffure dont le patron s'apprête à partir en retraite (**5**), la danseuse de flamenco japonaise, signe d'une Barcelone qui s'internationalise (**6**), le singe blanc du zoo de Barcelone, seul gorille albinos au monde et une des plus célèbres icônes, mutante, de la ville, récemment décédé (**7**), la collection de crucifix du musée Frederic Marès qui, dans une Espagne réputée pieuse mais dont la population ne fréquente presque plus les églises, est toujours désert (**8**), et, enfin, le ponton devant la mer (**9**). Ce « rompeolas » (brise-vagues) protège une partie du port. Anciennement lieu de promenade et de pêche, il est désormais fermé pour être remplacé par une nouvelle digue qui permettra d'accueillir des bateaux plus importants et nombreux ; à l'extrême limite de la ville, il est le lieu de l'interrogation sur l'avenir… Cette séquence introduit la scène des destructions : du ponton, on plonge littéralement dans la frénésie urbaine de notre époque (**10**).

Mise en abyme du dispositif cinématographique, *Obras* insiste sur notre capacité à la sur-perception sensorielle (il y a beaucoup à entendre et à voir) et sur notre condition de spectateur immobilisé (nous sommes les prisonniers de la caméra). Il ne faut donc pas s'y tromper, loin de tout projet documentaire, ce n'est pas la destruction que donne à voir Obras, mais bien le spectacle de la destruction.

PISTE 1

Deux natures d'images. Il sera intéressant de comparer *Obras* avec *L'Amour existe*, les deux films réagissant de façon opposée à un même sujet d'inquiétude : la transformation de notre environnement urbain. Cette comparaison permettra notamment de réfléchir sur les différences de nature entre les images enregistrées et les images traitées ou créées par ordinateur. Le regard de Pialat transparaît dans chacun de ses plans ; dans *Obras* on ne sait pas qui ou quoi regarde, car il ne s'agit plus de porter un regard sur le monde mais de donner forme à une vision. Alors que Pialat fait un état des lieux de la société de son temps en se confrontant à la réalité et en dénonçant les faux-semblants qui nous la masquent, Dusollier s'éloigne de la réalité pour recréer une Barcelone virtuelle et détachée du présent. Les photographies et les images vidéo que ce dernier utilise ne servent donc pas à attester d'une réalité indéniable mais sont destinées à être fondues dans un espace virtuel et à devenir une forme malléable à l'infini. Le sort de ces images se confond alors avec celui de la ville puisqu'elles sont, elles aussi, prises dans un perpétuel mouvement de destruction/reconstruction. Dans *L'Amour existe* l'espace est imposé par la réalité, dans *Obras* il est travaillé par l'imaginaire du cinéaste : les travellings de Pialat buttent contre les murs, le travelling de *Obras* les traverse. Il en est de même pour le temps : celui de *L'Amour existe* est à échelle humaine, c'est celui d'une vie, avec ses souvenirs et ses craintes, tandis qu'*Obras* accélère le temps pour nous projeter dans un improbable futur. Enfin, on peut se demander ce qu'il en est de l'humanité dans chacun des deux films, en comparant par exemple deux plans d'une femme à sa fenêtre. Celle de Pialat est un corps oppressé par une fenêtre trop petite, celle de Dusollier est une image derrière une baie vitrée. Pialat filme des corps et des individus, Dusollier imagine les silhouettes et les ombres d'une population qui semble sur le point de disparaître. Le travail plastique de Dusollier engendre donc une déréalisation qui va à l'encontre des spécificités de l'enregistrement cinématographique : il n'y a plus de hasard, plus de durée, plus de présence mais un monde remodelé dans un temps imaginaire.



PISTE 2

3D. Dans l'entretien page 33, Hendrick Dusollier utilise souvent un terme qui nécessite une explication : « 3D », c'est-à-dire « 3 dimensions ». Le film vu sur un écran de cinéma ou de télévision reste en 2 dimensions et il serait plus juste de parler d'« illusion de 3D ». À certains moments, les photographies utilisées par le réalisateur (en 2 dimensions) ont simplement été disposées à différents niveaux d'un espace en 3 dimensions de façon à créer une perspective, comme les pans d'un décor de théâtre. À d'autres moments, en particulier pour les intérieurs, les photographies ont été traitées par des logiciels informatiques qui leur ont ajouté des lignes, ombres, reflets, nuances de lumière et couleurs afin de donner du volume aux objets et de la profondeur aux espaces. Ces techniques modernes rejoignent des techniques anciennes utilisées en peinture pour les trompe-l'œil ou les tableaux hyperréalistes. L'informatique ajoute la possibilité d'animer ces formes et se déplacer dans ces espaces. Ainsi, on peut voir *Obras* comme une parfaite démonstration des possibilités offertes par les nouvelles technologies de l'image : donner du relief à des images planes jusqu'à créer de toute pièce un espace imaginaire, mettre en mouvement cet espace puis s'y promener.

PISTE 3

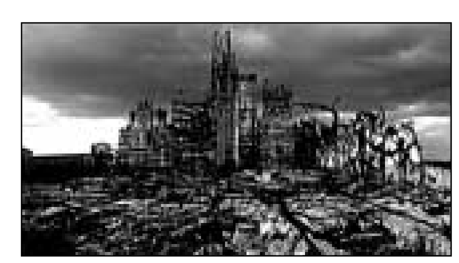
Fantômes de la guerre. Les premières images projetées sur les murs dans la séquence analysée ci-dessus sont des vues de la guerre civile espagnole. Elles suggèrent un rapprochement entre l'entreprise de démolition/ reconstruction à l'œuvre dans *Obras* et la destruction des villes engendrée par la guerre. On précisera que Barcelone est l'une des villes qui a le plus souffert de la guerre civile. Pendant et juste après la seconde guerre mondiale, quelques cinéastes ont rendu compte de la vie dans des villes détruites par les bombes. C'est le cas de Roberto Rossellini avec *Allemagne année zéro* (1947) où les ruines évoquent de façon concrète la misère matérielle et morale d'un peuple, la destruction d'un pays et d'une culture. On se penchera sur l'ouverture du film où un long travelling et un panoramique lointain lient les ruines les unes aux autres et rendent compte de l'ampleur d'un désastre qui ne peut être contenu dans un cadre mais qui s'étend à perte de vue. À travers son long travelling, Hendrick Dusollier démontre également l'impossibilité de circonscrire la destruction d'une ville dans un cadre fixe.

ANALYSE

Ré-animer la ville







L'histoire de ce film est d'abord celle d'une rencontre entre un jeune étudiant des arts déco, qui choisit l'Espagne en *Erasmus* pour retrouver un peu de ses origines familiales oubliées et une ville séduisante et foisonnante, aux nombreux visages, aux ornements et aux architectures divers et changeants. La quête du passé de Dusollier montre vite ses limites dans la capitale de la Catalogne qui ne cesse de se modifier, entièrement tournée vers son avenir, prise dans une étrange course au changement. Barcelone détruit ses vieux quartiers populaires pour y construire de nouveaux bâtiments sans se soucier de son histoire et de son patrimoine, de ses formes baroques, de ses lignes sinueuses, de ses rues étroites et de ses couleurs chaudes. La normalisation des grandes métropoles la contamine irréversiblement.

Le premier projet du jeune homme est porté par son choc devant la brutalité des transformations. Il conçoit un cd-rom testament de la ville, un objet pour mémoire, qui, d'une part, pourrait conserver, du moins en images, les dernières bribes du passé de la cité, et d'autre part, dénoncer ces destructions massives et inconscientes. Mais en cours de travail, Dusollier connaît un deuxième ébranlement, d'ordre esthétique : il admet la fascination qu'exercent sur lui les images de destruction. Il fait en quelque sorte une expérience du sublime, et oublie alors sa mission de réveil des consciences pour devenir le témoin de ces moments extraordinaires et rares où les bâtiments deviennent poussières, où le gigantisme du vertical retourne à la désolation de l'horizontal (deux motifs forts du film). Hypnotisé par ce déclin des formes, Dusollier décide de réaliser *Obras*, un film qui se donne à voir comme une œuvre crépusculaire — les premières images du jour qui tombe ne disent pas autre chose. Si cette ville se meurt, alors *Obras* est effectivement son embaumement, sa thanatopraxie — nulle conscience politique ici, juste une série de figurations poétiques.

Dusollier commence par personnaliser la ville. Il lui attache une musique et une lumière douces, une atmosphère charmante et des traits sensuels (c'est toute la première partie consacrée aux derniers jours, avec les différentes silhouettes qui profitent de la douceur d'un soir d'été, la délicatesse d'un personnage féminin, les rondeurs aimables d'un mannequin de couture, etc.). La rupture est alors brutale : la destruction, bruyante, et la lumière blanche, agressive, mènent aux pires images de désolation. L'humain est remplacé par des machines qui semblent grignoter les immeubles de l'intérieur, comme un cancer. La ville avoue un côté organique rongé par la maladie. C'est visiblement la partie intéressant le plus le réalisateur, qui y multiplie de spectaculaires effets plastiques : images qui se tordent ou se froissent, se couvrent de cendres et de poussières, se souillent et se tachent. L'encre éclabousse, salit, gagne tous les espaces et finit par redessiner une autre ville. Le troisième temps du film donne, avec ses lignes droites et sa lumière clinique, l'idée d'une convalescence forcée. La fin retrouve le climat agréable des premières images, moins comme une promesse de retour à la sérénité que comme l'annonce de nouveaux cycles possibles.

Mais, surtout, le réalisateur, dans le cadre de son entreprise poétique, tente de rendre inséparables la forme et le fond. Le choix du cinéma d'animation pour évoquer la ville est ici très signifiant. Un certain nombre de points communs et de recoupements sont en effet remarquables. Tout d'abord, il faut rappeler que le cinéma d'animation se définit par la métamorphose. Il s'agit à la fois d'un trait esthétique fort (les images animées proposent énormément d'effets de métamorphoses en jouant sur la déformation des lignes, des couleurs, des contours et des textures) et d'un élément fondamental du dispositif : le cinéma d'animation n'enregistre pas des unités spatiotemporelles comme le fait le cinéma en prise de vues réelles ; il se constitue image par image, en photographiant successivement des dessins ou des objets dans des positions légèrement différentes. Il s'agit toujours de transformer progressivement une image en une autre pour donner l'impression de mouvement. Il n'est pas besoin de rappeler que le processus de mutation ou de métamorphose est au cœur d'*Obras*. Ensuite, il faut dire combien le cinéma d'animation est un cinéma hybride, qui multiplie les emprunts à de nombreuses pratiques artistiques (dessin, sculpture, peinture, modelage, etc.). Cette hybridation du cinéma avec d'autres arts passe par la diversité des techniques et des matières utilisées. Dans *Obras*, elle participe pleinement à la disparité des architectures et des matériaux qui définit Barcelone.

Enfin, par son dispositif, le cinéma d'animation simule le mouvement et rend homogène ce qui est composé de particules hétérogènes. Hendrick utilise ici ce potentiel pour construire un film à l'unité virtuelle grâce à un très long faux plan-séquence qui permet de lier ce qui ne peut être simultané et réuni. Ainsi, métamorphose de la ville et des images, hybridation des architectures et des techniques, homogénéité impossible de la cité et unité simulée du mouvement d'appareil se répondent et se renforcent dans *Obras*, dont le titre même conjugue pleinement ces rapprochements puisque, dans la langue espagnole, le terme renvoie autant à la notion de chantier qu'à celle d'œuvre, au sens le plus noble.

Villes de rêve, villes de cauchemar

Dès sa naissance, le cinéma, art industriel, s'est emparé de la ville comme l'un de ses objets de composition, voire parfois de sujet d'étude, majeur et préféré. On pourra même soutenir, à l'instar de certains anthropologues, que les destins du cinéma et de la ville sont irrémédiablement liés et que l'on pourrait écrire une histoire du cinéma qui ne serait que l'une des faces de l'histoire de l'urbanisation, et inversement. Que l'on se rappelle les premières vues des frères Lumière : *Arrivée d'un train à la Ciotat*, *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon*, *Le Débarquement du Congrès de Photographie à Lyon*, ou encore *La Place des cordeliers à Lyon* sont des films qui prennent pour décor des bâtiments citadins, mais aussi pour sujet l'agitation de la foule urbaine. Par la suite, le catalogue des Lumière regorgera de vues consacrées aux parades et aux monuments urbains. Sans oublier le fameux *Démolition d'un mur* qui partage peut-être déjà avec Obras une certaine fascination pour la destruction architecturale.

Cependant, si le cinéma est né dans la rue, il va vite grandir en studio. Il est dès lors nécessaire, pour une partie importante de la production de cinéma de fiction, de recréer artificiellement la ville, ses bâtiments et ses monuments. Ce passage au simulacre va rapidement exciter l'imaginaire de la destruction et permettre des narrations où la cité est soumise à d'innombrables catastrophes. Le cinéma, à l'aide de trucages divers, depuis la fabrication de maquettes jusqu'aux derniers travaux numériques, va offrir au long de son histoire de spectaculaires scènes de dévastation. Il croise ainsi le chemin du cinéma d'animation auquel il va emprunter ses techniques et ses images. En effet, depuis les dessins animés de Winsor McCay où les fantasmes modernistes de gigantisme impliquent la destruction de la ville (dans *The Pet* en 1921, un petit animal ne cesse de grossir au point de ravager la ville ; en 1947, Tex Avery reprendra l'intrigue pour son *King-Size Canary*), le cinéma d'animation s'est souvent amusé et ému de la fragilité des villes et sa liberté de création a favorisé l'illustration de la catastrophe urbaine. On pense au *Superman* de Dave Fleisher, série animée produite dès 1941 qui fait la part belle aux images-catastrophes, mais aussi aux innombrables « japanimations » dont l'imaginaire est profondément marqué par les bombardements de Hiroshima et Nagasaki, qu'il s'agisse de films de science-fiction comme *Akira* de Katsuhiro Otomo (1988), *Neon Genesis Evangelion* de Hidaki Anno (1997) ou *Metropolis* de Ritaro (2001), ou d'œuvres plus sensibles qui osent aborder directement la catastrophe atomique (le terrifiant *Pica Don* de Renzo Kinoshita (1978) rapporte, avec une force visuelle peu commune, le bombardement du 6 août 1945). Le cinéma en prise de vues réelles ira ainsi régulièrement chercher ses techniques et ses artisans dans le domaine de l'animation. Des films aussi divers que *King Kong* de Cooper et Schoedsack, avec les animations de figurines de Willis O'Brien, ou *Independance Day* de Roland Emmerich (1996) avec ses mélanges de maquettes et d'effets digitaux, ou encore *The Matrix* (1999) des frères Wachowski (la séquence où l'on découvre la désolation de la planète en « matte paintings ») et l'étrange *Dark City* (1998) d'Alex Proyas (les effets de morphing sont appliqués aux bâtiments ; la ville y est en permanente métamorphose) témoignent de ces hybridations. Loin du film catastrophe, *Obras* est pourtant fasciné par l'émergence et la désagrégation urbaine. Né dans les rues (les fragments du réel qui le composent), il a grandi en studio pour se voir appliquer divers traitements visuels qui renforcent sa poétique de la destruction.



Dark City (1998)



Brazil (1985)

Plus certainement, la référence d'*Obras* et de ses mouvements irrationnels, de son artificialité affichée, de son état de crise d'une modernité urbaine dévorante, est probablement quelque part entre la ville aberrante que Tati avait fait construire pour *Playtime* (1967) et celle extravagante de Gilliam dans son *Brazil* (1985) (voir la séquence onirique de la ville qui pousse). On sait combien ces derniers cinéastes sont sensibles à la plastique de l'image, à une forme de graphisme visuel en mouvement. *Obras*, à sa manière, prolonge ce type d'approche. Pierre Hébert, cinéaste d'animation québécois, a souvent déclaré que l'animation et la ville entretenaient des rapports étroits. Le cinéaste d'animation, parce qu'il est imbriqué dans l'image par image, parce qu'il travaille à partir d'un rythme machinique, industriel, urbain, est totalement circonscrit par la ville, prisonnier d'une fiction urbaine. Plus encore que dans le cas de la prise de vues réelles, l'animateur vit intensément le rapport homme/machine. *Obras* en fait et en propose l'intense expérience.

La forme d'une ville, écrivait Baudelaire, change plus vite, hélas !, que le cœur d'un mortel. Elle est en conséquence le sujet rêvé du cinématographe, art du fugitif et du transitoire mais aussi de l'animatographe, comme disent les amoureux du cinéma d'animation, art de la métamorphose.

Fragmentations et modulations

On a constaté, entre *La Peur, petit chasseur*, *Le Droit Chemin* et *L'Amour existe*, une question commune : quel rapport instaurer entre la mémoire du protagoniste — narrateur implicite ou explicite —, le temps des plans et l'expérience temporelle du spectateur ? On peut aussi tracer, entre ces trois films et *French Kiss*, une sorte d'évolution formelle vers une réduction toujours plus marquée de la durée du plan comme unité gestuelle, rythmique et signifiante. Du plan séquence de La peur, petit chasseur, qui fait correspondre sa durée à celle d'une longue suite d'actions bouclée sur elle-même, aux micro-gags hystérisés de French Kiss, on a retrouvé chaque fois une volonté d'isoler ou autonomiser les plans pour mieux souligner leurs effets temporels internes et leurs enchaînements. *Obras* vient, en fin de parcours, confirmer paradoxalement ce mouvement théorique : ce plan séquence de 12 minutes est fondé sur une apparence de continuité qui en ferait un équivalent formel de *La Peur, petit chasseur* ; mais il est en réalité constitué d'une multitude de sous-unités visuelles, au niveau technique de sa fabrication comme au niveau esthétique de sa vision par le spectateur, qui en font simultanément l'expression la plus poussée d'une fragmentation de l'image.

Mélangeant passé, présent et futur utopique, passant sans interruption des hauteurs aux soubassements de la ville, d'images de cinéma projetées dans une cave virtuelle à des vues réelles, le film inscrit toutes les métamorphoses et toutes les temporalités historiques dans un même mouvement et sous une même musique, produisant une sorte de cohésion forcée de ces événements visuels dans une seule durée. Il s'agit de transmettre le sentiment d'une unité spatiale et historique du grand corps urbain tout en conservant l'impression d'un grouillement gigantesque, d'une infinie division interne des évènements : silhouettes multiples à des fenêtres hermétiquement séparées les unes des autres, mais dans un même plan qui voyage entre elles, rentre, ressort… On comprend rapidement que sous l'apparence de continuité, il s'agit en fait essentiellement de substituer au montage deux principaux effets : le cadre dans le cadre (fenêtres, écrans), qui insère une image dans l'image et une temporalité dans une autre ; et les modulations de vitesse du grand travelling ininterrompu, dont les accélérations soudaines valent comme des transitions, des temps morts de passage (brusques envols ou plongées).

Dans ses *Notes sur le cinématographe*, Robert Bresson évoque un travelling au-dessus d'une ville : « Je me souviens d'un vieux film : *Trente secondes sur Tokyo*. La vie était suspendue pendant trente secondes admirables, les trente secondes du survol de Tokyo par un avion de chasse américain pendant la guerre, *où il ne se passait rien*. En réalité, il s'y passait tout. Cinématographe, art, avec des images, de ne rien *représenter*. » (Gallimard, Folio, p.116) L'admiration du cinéaste pour cette double suspension — spatiale, au-dessus de la ville, et temporelle, dans le vide soudain des évènements — permet de bien poser le contraste entre le plan séquence de *La Peur, petit chasseur*, qui suit le précepte bressonien d'une économie totale de la représentation, et celui de *Obras*, dominé par une visualisation pléthorique. Conséquences ? Chez Bresson encore : « Films lents où tout le monde galope et gesticule ; films rapides où l'on bouge à peine. » (p.90) Il est difficile de saisir l'impression temporelle que procure *Obras*, tant le film semble hybride et indéfini, lent dans ses accélérations, vide dans son remplissage. Les moments de suspension n'y manquent pas (par exemple, ceux qui permettent de contempler les efflorescences noires émanant des immeubles) mais troublent toujours parce qu'ils concernent encore une métamorphose : tout bouge continuellement, glisse, échappe, s'entrelace.

Le modèle de cette temporalité hybride et élastique ne se situe pas non plus du côté de Tarkovski et de sa pensée d'un temps « intensif » (cf. « Texte transversa » p. 10), l'économie de l'événement restant pour lui nécessaire à une juste perception des métamorphoses. *Obras* témoigne en réalité des champs nouveaux ouverts au travail temporel par l'image de synthèse : les « délires d'une machine » décrits par Jean Epstein (cf. « Texte transversal » p. 17) — accélérations, ralentissements, inversions —, peuvent maintenant se combiner entre eux et figurer de troublants mélanges de durées. Mais là où l'unité du plan n'est plus garante d'une unité temporelle, il faut tout de même trouver d'autres moyens de donner au spectateur un repère, une échelle de temps ; c'est dans *Obras* toute la fonction du long travelling, l'idée de recomposer l'impression d'un mouvement ininterrompu se substituant à la continuité technique réelle du plan classique. Peu importe que le mouvement soit faux, il faut abandonner le jugement critique suivant lequel le film imiterait la continuité, et plutôt penser en termes de rythme : l'impression temporelle minimale qu'il procure constitue, comme en musique, une basse continue soutenant les multiples variations du reste de l'image. Bienvenue au temps des infinies modulations.

Références

Autour des films

LA PEUR PETIT CHASSEUR
La Nuit du chasseur (Charles Laughton, 1955) - DVD (MGM)
L'Argent (Robert Bresson, 1983) - DVD (MK2)
Stalker (Andrei Tarkovsky, 1979) - DVD (MK2) / réf. ADAV : 44725
Pour voir les films des frères Lumière :
www.institut-lumière.org (films de la première séance du cinématographe, le 28 décembre 1896).
Le cinéma, une histoire de plans (première série) - VHS (Les Enfants du cinéma, 2 rue de Turenne, 75004 Paris, 01 40 29 09 99).
Louis Lumière (Eric Rohmer, 1968) - DVD (CNDP) / réf. ADAV : 12923
Petit à petit le cinéma - DVD (CNDP) : vidéo pédagogique autour du court métrage comprenant de nombreux films Lumière.

LE DROIT CHEMIN
L'Homme à la caméra (Buster Keaton, 1929) - DVD (CNDP) / réf. ADAV : 51780
Memento (Christopher Nolan, 2000) - DVD (Fox Pathé)
Le Testament d'Orphée (Jean Cocteau, 1960) - DVD (Universal)
Le Jour se lève (Marcel Carné, 1939) - DVD (Universal)
A.I. (Steven Spielberg, 2001) - DVD (Warner)
Hiroshima mon amour (Alain Resnais, 1959) - DVD (Arte Vidéo) / réf. ADAV : 52589
La Flèche du temps (Martin Amis) - roman (Bourgois), indisponible (voir en bibliothèque)
Guerre du temps et autres nouvelles (Alejo Carpentier) - nouvelles (Gallimard)

L'AMOUR EXISTE
Les peintures de Pialat sont réunies dans le catalogue de l'exposition « Pialat peintre », disponible sur www.institut-lumière.com
Les films de Pialat sont réunis dans deux coffrets DVD (Gaumont), comprenant notamment les courts métrages (coffret 2, à paraître en septembre 2005)
La Soif du mal (Orson Welles, 1958) - DVD (Universal)
Hiroshima mon amour (voir ci-dessus)
Qu'est-ce que le cinéma ? (André Bazin) - Edition du Cerf
À la recherche du temps perdu, Marcel Proust
W ou le souvenir d'enfance, Georges Perec - roman (Gallimard)

FRENCH KISS
Marx Brothers *: La collection Marx brothers* - 7 DVD (Warner)
Bob et Peter Farrelly : *Mary à tout prix*, *Deux en un*, *Dumb and Dumber*
The Party (Blake Edwards, 1968) - DVD (MGM)
Les grands burlesques, Chaplin, Keaton - DVD comprenant des courts métrages des deux maîtres du burlesque
À bout de souffle (Jean-Luc Godard, 1959) - DVD (Gaumont Columbia)
Les Carabiniers (Jean-Luc Godard, 1963) - DVD (Gaumont Columbia)
La Conjuration des imbéciles (John Kennedy Toole) - roman (10/18)

OBRAS
Films Lumière (voir ci-dessus)
Akira (Katsuhiro Otomo, 1988) - DVD (Fox Pathé)
Metropolis (Rintaro, 2001) - DVD (Gaumont Columbia) / réf. ADAV : 40660
Dark city (Alex Proyas, 1998) - DVD (Metropolitan) / réf. ADAV : 38887
Brazil (Terry Gilliam, 1985) - DVD (Fox Pathé)

De nombreux compléments pédagogiques sont disponibles sur le site www.apcvl.com : version pdf du dossier enseignant et de la fiche élève, bibliographie détaillée, documents de travail sur les films (scénario, storyboard…) et séquence pédagogique.

Accompagnement pédagogique

À LIRE
- Jean-Loup Passek (dir.), *Dictionnaire du cinéma*, Larousse, coll. In Extenso, 1995 (2 volumes)
- Vincent Pinel, *Vocabulaire technique du cinéma*, Nathan, 1996
- Noël Burch, *La lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*, Paris, Nathan, coll. Fac-cinéma, 1991
- Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet, *Esthétique du film*, Paris, Nathan, coll. Fac-cinéma, 1983.
- Michel Chion, *L'audio-vision. Image et son au cinéma*, Paris, Nathan, coll. Fac-cinéma, 1990.
- André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris, édition Du Cerf, 1997
- Francis Vanoye, Anne Goliot-Lete, *Précis d'analyse filmique*, Paris, Nathan, coll. 128, 1992.
- Joël Magny, *Le Point de vue*, Cahiers du cinéma, CNDP, 2001
- Emmanuel Siety, *Le Plan*, Cahiers du cinéma, CNDP, 2001
- Laurent Juiller, *L'Analyse de séquences*, Nathan Cinéma, 2002

VIDÉOS PÉDAGOGIQUES
- *Apprendre à lire les images en mouvement, avec* Les Pinces à linge *de Joël Brisse*, coproduction Sauve qui peut le court métrage/CRDP d'Auvergne, 2000
- Nicole Béjean, Jean-Michel Gautier, *Monte le son que je voie l'image*, INRAP (ENESAD), 1990, 22 min, distribution ENESAD. Ce document propose de faire percevoir aux élèves l'utilisation de la musique et des sons dans leur rapport à l'image.
- *Le travail du film, point de vue sur trois courts métrages :* Le Bal du Minotaure *de Lorenzo Recio,* Salam *de Souad El Bouhati,* La Direction d'acteur par Jean Renoir *de Gisèle Braunberger*, Éd. Agence du court métrage/APCVL, 2003.
- Lorenzo Recio, Rafaël Lewandowski, Philippe Dauty, *Faire un film*, L'Infante l'âne et l'architecte de Lorenzo Recio, Éd Scéren, 2004.

DISTRIBUTEURS VIDÉO
- ADAV (41, rue des Envierges, 75020 Paris / 01 43 49 10 02) www.adav-assoc.com
- CNDP Editions (Librairie de l'éducation, 13 rue du Four, 75270 Paris cedex / 01 46 34 54 80)

INTERNET
Sur le court métrage
www.le-court.com (portail du court métrage, bases de données)
www.cine-courts.com
Agence du court métrage : www.agencecm.com
www.clermont-filmfest.com (site de La Jetée, centre de documentation)
Education à l'image
www.bifi.fr BIFI (bibliothèque du film)
www.ca-nancy-metz.fr/cinemav Edité par le ministère de l'éducation nationale (educnet) Le quai des images propose des données sur l'enseignement du cinéma et de l'audiovisuel, l'éducation artistique et citoyenne
www.cndp.fr/tice/ressources/ Ressources pédagogiques sur l'usage des technologies de l'information et de la communication en classe.
www.crac.asso.fr Base de données sur les dispositifs nationaux en direction des jeunes publics initiés par le ministère de la culturelle et de la communication.
www.lyceensaucinema.org Site national à destination des publics inscrits au dispositif Lycéens au cinéma proposant une mise en ligne des documents pédagogiques (dossier maître, fiche élève) pour l'ensemble des titres du catalogue Lycéens au cinéma.
http://crdp.ac-orleans-tours.fr : site du centre régional de documentation pédagogique, adresses des différents CDDP de la région Centre.